José Carlos Mariátegui (1894-1930)

Un marxista latinoamericano

Ormai da tempo al centro del dibattito politico e culturale in America latina, la figura di José Carlos Mariátegui non è ancora riuscita a emergere, con la dovuta attenzione, su questa sponda dell'Atlantico. A decenni dalla pubblicazione in Italia di alcune fondamentali raccolte dei suoi scritti[1], l'opera di Mariátegui sembra oggi non poter uscire dalla nicchia di pochi, per quanto significativi, studiosi[2]. Ciò risulta ancora più difficile da comprendere, se si pensa alla crescente diffusione che ormai anche in Italia stanno avendo i *cultural studies*. A questo proposito dobbiamo evidenziare come troppo spesso l'esperienza latinoamericana rimanga ai margini degli stessi *cultural studies* che tendono ancora a privilegiare i contesti anglofoni e francofoni. Mariátegui rappresenta, forse più di tutti, l'emblema di una simile marginalizzazione, poiché può essere a tutti gli effetti considerato uno dei «pionieri» degli studi culturali: proprio a partire dalla relazione tra politica e cultura, infatti, tesse il filo della propria produzione di giornalista, editorialista, saggista, critico d'arte e politico.

Una relazione, quella tra cultura e politica, che appare stringente fin dai suoi primi scritti – come ha mostrato Oscar Terán in un libro ancora oggi importante (1985) – per arricchirsi nel lungo «apprendistato» europeo tra il 1919 e il 1922: «ho risieduto più di due anni in Italia, dove ho sposato una donna e alcune idee», scrive Mariátegui a uno dei suoi più stretti corrispondenti, l'argentino Samuel Glusberg (si veda Tarcus 2001). Dalla rivoluzione russa ai moti insurrezionali in Italia e Germania, dalla catastrofe della Grande Guerra al risveglio dei popoli d'Oriente, gli eventi trascorrono con la stessa frenetica rapidità con cui il giornalista peruviano tenta di fotografarne i tratti, nelle sue quasi quotidiane cronache

[1] Ci riferiamo in particolare alla traduzione dei *Siete ensayos* a cura di Robert Paris (1972). Nonché alla raccolta curata da Antonio Melis (1975) e a quella curata da Ignazio Delogu (1973). Come indicato nei singoli testi, abbiamo ripreso da tali raccolte la traduzione degli scritti qui pubblicati. Fanno eccezione le *Lettere*, inedite in italiano, la cui traduzione è di Maura Brighenti, così come quella delle presentazioni di Fernanda Beigel e María Pia López. Dove non diversamente indicato, le citazioni dei testi di Mariátegui sono prese dall'edizione delle opere complete pubblicata in occasione del centenario della nascita, *Mariátegui total* (1994).

[2] Oltre al già citato Antonio Melis, ricordiamo P.P. Petrini (1995).

a «El Tiempo»[3]. Ma a impressionare il suo sguardo sono anche i nuovi movimenti letterari e artistici della scena europea: dalle prime manifestazioni del futurismo italiano al surrealismo, dall'espressionismo al dadaismo, dal realismo russo al romanzo di guerra tedesco, così come l'evoluzione delle espressioni teatrali e cinematografiche, per arrivare al profondo interesse per la psicoanalisi freudiana che trova un'eco nel suo esperimento di scrittura, *La novela y la vida* (1929).

Già prima del viaggio europeo, in ogni caso, Mariátegui inizia la ricerca delle forme con cui rinnovare il panorama culturale della Lima d'inizio secolo. Nel suo libro più noto, i *Siete Ensayos de interpretación de la realidad peruana* lo descriverà come un ambiente «debole», «anemico» e «flaccido» che ha trovato la sua origine nell'«importazione della letteratura spagnola» e il suo sbocco naturale «nell'imitazione della stessa» (1928, 241-242). Se tale esigenza lo avvicina allo stravagante decadentismo del movimento «Colónida» che prende il nome dalla rivista fondata dal peruviano Valdelomar su ispirazione di Gabriele d'Annunzio, sarà in Europa che si convincerà dell'avvento di una «nuova generazione», giovane e combattiva. Le correnti avanguardiste e i movimenti rivoluzionari gli sembrano da subito esprimere una comune esigenza di trasformare radicalmente il presente, forzando lo scorrere lineare del tempo, per romperne soggettivamente la monotonia. Liberare l'arte dalle scuole e dai codici, dai residui mummificati di musei e accademie per affermare l'autonomia dell'artista e sprigionare la sua capacità creativa; così come liberare le avanguardie rivoluzionarie dal riformismo del diciannovesimo secolo, dagli ultimi residui di una mentalità borghese giunta ormai al suo crepuscolo: è questa la posta in gioco della «nuova generazione».

Rientrato in Perù, Mariátegui si farà carico in prima persona di questa sfida. Come ben emerge dalla lettura mariateguista di Anibal Quijano (1991; 1993, 167-189), quella che egli attua nei suoi scritti, come nei suoi progetti editoriali, è una «rottura epistemologica» con un'intera visione del mondo. L'immagine splengeriana del «tramonto dell'Occidente» contestualizza le dodici conferenze che pronuncia nel 1923 all'Universidad Popular González Prada di Lima per rimanere lo sfondo della complessiva riflessione mariateguiana. È il contrappunto di quell'immagine lineare e progressiva del tempo storico che ha contraddistinto l'epoca dell'ascesa del capitalismo. In una delle pagine più celebri dei *Siete Ensayos* è chiaramente espresso il rifiuto della teoria degli stadi di sviluppo che, per molti versi, la stessa Terza Internazionale non riesce a superare, ancora troppo legata a una partizione del mondo tra «metropoli» e «colonie» (Quijano 1981):

> Nel Perú di oggi coesistono elementi di tre economie diverse. Nelle Ande vige la struttura economica feudale nata dalla Conquista in cui ancora sussistono forme concrete dell'economia comunista indigena. Sulla costa, su un terreno feudale,

[3] Le cronache dall'Italia sono state raccolte nel 1969 in *Cartas de Italia*. Rimandiamo alla traduzione citata.

> cresce un'economia borghese che – almeno nel suo sviluppo intellettuale – sembra essere un'economia arretrata (Mariátegui 1928, 57).

La presenza contemporanea di differenti rapporti di produzione all'interno dello stesso territorio mostra l'irriducibilità a una parcellizzazione del mondo in spazi centrali e spazi periferici, spazi che si sono incamminati sulla via dell'infinito progresso, e spazi che attendono ancora nell'«anticamera della storia». Ma mostra anche l'erroneità di chi vuole separare i molteplici volti del reale, disegnando confini di incomunicabilità. L'editoriale con cui Mariátegui inaugura nel 1926 il primo numero della rivista «Amauta» costituisce un vero e proprio appello alla ricerca di un comune tra tutti coloro che vogliono trasformare l'esistente:

> In Perú si avverte da qualche tempo una corrente ogni giorno più vigorosa e definita di rinnovamento. I fautori di questo rinnovamento sono chiamati avanguardisti, socialisti, rivoluzionari, ecc. la storia non li ha ancora battezzati definitivamente. Esistono tra loro alcune discrepanze formali, alcune differenze psicologiche. Però, tutti questi spiriti pongono, al di là di ciò che li differenzia, ciò che li avvicina e accomuna: la loro volontà di creare un Perú nuovo in un mondo nuovo (1926, 257).

Non vi è traccia nell'opera di Mariátegui del dualismo con cui gran parte dell'*élite* creola, ispirata al positivismo o all'idealismo, pensa la realtà peruviana: la celebre dicotomia «civiltà-barbarie», la distinzione razziale tra l'indio – ovvero i quattro quinti della popolazione peruviana – e il discendente spagnolo, il dualismo spaziale tra sierra e costa. Piuttosto, Mariátegui si pone più in generale oltre la rigida separazione tra «dentro» e «fuori», tra una cultura autenticamente nazionale e un ipotetico Altro da sé, esotico e fuorviante.

Se, a partire dall'immagine dualistica della realtà, i colonizzatori e i loro successori hanno esercitato per secoli il loro dominio sulle moltitudini indigene, occorre dunque lavorare affinché sui suoi resti una nuova immagine del Perú e del mondo conquisti l'egemonia[4]. In tal senso, il discorso e la pratica culturali acquisiscono una rilevanza di prim'ordine, di cui «Amauta» ci lascia una straordinaria testimonianza.

Per sommi capi, è questa la traccia che ha animato la selezione dei testi che pubblichiamo seguendo un criterio cronologico e, al tempo stesso, tematico. Siamo partiti dalla riflessione mariáteguiana sulla categoria del «mito» per mostrare la radicalità della sua critica al razionalismo e la preoccupazione che lo accompagnerà per tutta la sua breve esistenza: come pensare ciò che accomuna le soggettività che vogliono «creare un Perú nuovo in un mondo nuovo»? Se da questo punto di vista il «mito» soreliano rappresenta un formidabile elemento di

[4] Sul rapporto tra Mariátegui e Antonio Gramsci si veda Melis (1971) e Paris (1981). Per un'analisi più generale dell'influenza gramsciana in America Latina, Aricó (1988).

creazione, esso risulta fondamentale anche per ripensare la temporalità storica. Ecco dunque che in *Avanguardismo e nazionalismo*, Mariátegui può pensare l'alleanza tra avanguardie e indigenismo, tra l'anticipazione del futuro e la rivendicazione dell'esperienza storica di coloro a cui il proprio passato è stato sottratto da secoli di dominio coloniale per creare, ancora una volta, «un Perú nuovo in un mondo nuovo». A questo punto il campo si restringe, per avere al proprio centro la specifica riflessione mariáteguiana sull'arte nel tempo della divisione capitalistica del lavoro: l'artista è mortificato dalla riduzione a merce della sua creazione, ma non per questo deve guardare nostalgicamente indietro, perché se oggi «è un cortigiano della borghesia», ieri «fu un cortigiano dell'aristocrazia». Chaplin, nella splendida lettura che Mariátegui ci fornisce di lui, mostra un possibile percorso: abbandonando i codici hollywoodiani egli raggiunge, attraverso l'immagine, l'ironia e il sorriso, «il massimo della funzione edonistica e liberatrice» dell'arte.

Come accennavamo all'inizio di questa breve presentazione, la relazione tra cultura e politica costituisce la trama dell'esperienza complessiva mariateguiana. Antonio Melis, curatore dell'edizione della *Correspondencia* di Mariátegui ha provveduto alla selezione di alcune lettere, qui pubblicate per la prima volta in italiano. A emergere è la frenetica ricerca di tessere una fitta rete di relazioni con artisti e sindacalisti, intellettuali, maestri, operai e contadini dentro e fuori lo spazio peruviano: dalle campagne più sperdute della sierra indigena, alle metropoli latinoamericane, fino agli Stati Uniti e alla Francia. Una frenesia che in alcuni momenti – riprendiamo il titolo di un bel libro di Alberto Flores Galindo (1997) – assume persino il volto dell'«agonia», esistenziale e metaforica al tempo stesso. Una vita che ha dovuto misurarsi con la infermità e la paralisi e una civiltà, quella occidentale e borghese, giunta ormai al suo inarrestabile declino.

Dall'agonia al mito, appunto, per immaginare, anticipare e creare la nuova civiltà: «obbediamo alla voce del nostro tempo e prepariamoci a occupare il nostro posto nella storia», scrive Mariátegui a «Claridad» nel 1924 (*infra*, p. 73). Nella casa di *Washington Izquierda* trascorrerà, tra incontri e corrispondenze, gli ultimi anni della sua vita (si veda Galindo 1997). La rottura con l'*Alianza Popular Revolucionaria Americana* (Apra) (guidata da Haya de la Torre in esilio in Messico) impone a Mariátegui e a i suoi compagni ad accelerare il processo di organizzazione politica e sindacale nel Paese. La fondazione del *Partido socialista* e della *Confederación General de Trabajadores del Perú*, rispettivamente nel 1928 e nel 1929, non lo distoglie però dal continuo lavoro di produzione e diffusione culturale, come dimostra «il dialogo creatore» che intesse nelle sue lettere.

In definitiva, si chiede Mariátegui, che cos'è il socialismo se non «creazione»?

> Non vogliamo di certo che il socialismo sia in America latina calco e copia. Deve essere creazione eroica. Dobbiamo dare vita, con la nostra stessa realtà, nel nostro stesso linguaggio, al socialismo indo-americano. Vi è qui una missione degna di una generazione nuova (1928a, 261).

In questo speciale avrebbe dovuto comparire un testo di Oscar Terán che, con la gioia e la consueta disponibilità, che chi ha avuto il privilegio di frequentarlo sapeva essergli caratteristiche, aveva accettato di prendere parte a questa collaborazione italo-argentina. Alla sua memoria dedichiamo la pubblicazione.

Fernanda Beigel e Maura Brighenti

L'uomo e il mito[5]

di J.C. Mariátegui

Presentazione[6]

Scriveva con l'urgenza di chi assiste a un passaggio d'epoca. O con la passione di chi sa che il modo di attraversare il mare turbolento della storia è, più che quello del passeggero contemplativo, quello del timoniere avventuriero. Scriveva con la premura del giornalista e con il temperamento del militante. Ancora, con il sogno dell'avanguardista e il dubbio del teorico. Mariátegui ebbe tra le sue bussole la questione del mito. Vi trovava una spiegazione, un tono, un'inquietudine sproporzionata. E nella chiave del mito fece risuonare i suoi argomenti più originali, quelli che resero la sua opera un oggetto strano, polemico, inclassificabile.

Il filo del mito iscrive l'autore di La escena contemporánea *nell'intelaiatura del sorelismo. Nei primi anni del secolo XX, Sorel aveva tradotto la filosofia di Bergson in pensiero politico. Poco importa il disagio del maestro di fronte alla traduzione del discepolo: è rilevante, piuttosto, che tale passaggio da una lingua all'altra abbia trasformato le filosofie della vita in arche prodighe per l'azione politica.*

Qualcosa del genere istigava già il pensiero nietzscheano e il suo pathos retorico. Tuttavia, Sorel va oltre, quando comprende che i limiti dell'intelletto – imprigionato nel regno dell'utilità, impegnato solo a conoscere le cose nel loro risvolto pratico – sono anche ostacoli per una politica rivoluzionaria. Bergson – alle cui lezioni il teorico sindacalista assiste per dodici anni – aveva considerato tale argomento al fine di liberare la metafisica dalla costrizione della scienza; l'autore delle Riflessioni sulla violenza *lo recupera per emancipare la politica proletaria dalla sua sottomissione al calcolo e alla tattica. Il primo chiamò in-*

[5] Pubblicato in «Mundial», Lima, il 16 gennaio 1925 [N.d.C.].
[6] Traduzione italiana di Maura Brighenti.

tuizione la facoltà capace di conoscere la durata vitale attraverso la simpatia e il coinvolgimento, il secondo chiamò mito l'immagine capace di mobilitare un'altra politica.

Nella sua forma scritta, il mito non è né una narrazione, né tantomeno una predizione. La sua forza consiste, al contrario, nella potenza di un'immagine che è così nitida da essere capace di ospitare situazioni diverse. Perché, ciò che rende il mito fondamentale è, per Sorel, il potere che ha di chiamare in causa, la sua capacità di incitare la volontà degli uomini e di trasformare fatti insignificanti o piccoli contrattempi in momenti di una rivelazione più grande, una rivelazione che dà loro significato, che li giustifica e li reinterpreta. Egli pensava che lo sciopero generale fosse il mito che avrebbe mobilitato le masse operarie, che avrebbe trasfigurato con la propria potenza chiarificatrice gli scioperi di tutti i giorni, rendendo possibile in tal modo l'estensione del socialismo al di là dei suoi risultati congiunturali. In modo simile al Cristianesimo, che si estese ponendo come orizzonte un'Apocalisse che non avvenne mai. Lo sciopero generale può non esistere se non spiritualmente, come forza mitigatrice di anime, come fuoco che spinge al combattimento, e che in tal modo impedisce la decadenza di una società debilitata. Il mito soreliano è nome di un inizio, non un racconto di ciò che verrà. Segnala lo iato che, se è realmente tale, impedisce di predire dal presente, ciò che avverrà dopo.

L'idea di una possibile discontinuità della storia, di una rottura del suo fluire (perché gli uomini creano una storia assolutamente nuova) è seducente in tempi agitati dal ritmo di una nuova trasformazione. In un epoca in cui la politica si presenta con indumenti inconsueti. A Mosca, a Roma. Mariátegui visse vari anni in Italia e, al calore dei dibattiti italiani, scoprì un Sorel che gli permetteva di comprendere il marxismo come impulso alla volontà. Quando scrisse il suo primo libro, La escena contemporánea*, pensava che il comunismo e il fascismo fossero i due volti di una stessa mutazione della politica, che erano sintomi e risposte all'esaurimento del liberalismo, alle sue presunzioni pacifiste e alle sue borghesie involgarite. Ma anche la reazione ad una concezione disincantata del mondo e al dominio di una politica fondata sull'ideazione e l'applicazione di metodi razionali alla gestione della cosa pubblica. A Mosca e a Roma, le moltitudini, le loro passioni e i loro miti, si misero in scena. La loro contemporaneità fu tale da abbagliarlo. Pur nel coesistere in essi di segni dissimili e antagonisti: mentre il comunismo guardava verso il futuro aperto della storia umana, il fascismo rispondeva ponendo in essere una reazione conservatrice.*

Come ha mostrato Oscar Terán, nei suoi articoli giovanili l'intellettuale peruviano aveva meditato sulla questione religiosa. Non lo fece con lo sdegno del

razionalista, ma con l'attenzione di chi percepiva che la vita in comune tra gli uomini richiede credenze condivise, e che il rituale è un modo di legare. Uomo sensibile, dunque, a ciò di cui la scena europea lo depredava: il potere dei miti nelle moltitudini attuanti. È il primo piano in cui la nozione di mito appare a Mariátegui. Sorel, il suo interprete principale. Precisamente colui che fu visto come oscillatore ideologico – come lo fece Jean Pierre Faye – o come agitatore di ribellioni irrazionalistiche – tra i molti che condivisero questo sguardo: Zeev Sternhell –.

Il mito, dunque, come elemento di un'epoca politica. Pochi anni prima che Mariátegui scrivesse L'uomo e il mito*, Carlos Astrada, filosofo argentino, scrisse* Rinascita del mito*. Anche per lui la questione del mito sarebbe stata una chiave interpretativa fondamentale, mediante la quale era possibile ricollegarsi a forme di pensiero diverse: la teoria marxista, l'esame delle culture indoamericane, la poesia gauchesca. Nel 1921, però, non erano ancora questi i suoi temi. Il mito rinasceva nelle steppe russe e si agitava come punto di partenza per l'emancipazione umana. Antonio Gramsci, attento lettore di Sorel, pensò a quella rivoluzione con ironia: era la prima che si dispiegava contro il capitale. La rivoluzione, quella rivoluzione, sembrava disconoscere tappe, logiche economiche, sviluppo di forze produttive, e sembrava animata da moltitudini infervorate da un tipo del tutto nuovo di fede.*

Il momento storico – seppe notare Horacio González – è definito dall'esistenza di affinità che restano inavvertite persino da chi le possiede. Il secondo decennio del Novecento può essere pensato come definito dalla circolazione di una nozione che, al tempo, non meritava ancora tribunali inquisitori e che sembrava alleata alle esperienze più radicali della trasformazione sociale. Russia: orizzonte e mito per quegli intellettuali che cercavano con fede i motivi di una rivoluzione nelle proprie nazioni. Mariátegui scrisse più volte di queste preoccupazioni ed arrivò a dire che il compito era quello di costruire un socialismo che non ne fosse la copia esatta, ma, piuttosto, che fosse in grado di scoprirsi nella sua singolarità latinoamericana. Nei suoi Siete ensayos de interpretación sobre la realidad peruana *(pubblicato nel 1928) avrebbe, infine, affermato che la questione del mito era quella che gli permetteva di dare un volto nazionale alla sua impresa politica.*

Non è necessario segnalare qui l'importanza di quel libro. Basta ricordare che per quanto l'idea del mito sia essenziale alla sua argomentazione, non ve ne è una definizione. In uno dei saggi, una nota a pie' di pagina rimanda ad un altro scritto per affermare che il mito incaico è vivo nelle popolazioni indigene peruviane, nelle loro tradizioni comunali, nelle loro forme d'organizzazione; che

con esso si potranno articolare le lotte per il socialismo e che, in nessun modo, rappresenta un ritorno al passato. Il mito in sé è appena citato. Tuttavia, è il nucleo del suo progetto politico, la chiave dello spiazzamento delle comunità indie dal luogo di ricettrici dell'assistenzialismo e oggetti di una redenzione prodotta da altri, verso la posizione di soggetti attivi della rivoluzione. La maggior originalità mariateguiana sta proprio in questo, nel nazionalizzare e al contempo indigenizzare la lotta per il socialismo.

Voglio dire: l'autore potente delle tesi più radicali del marxismo latinoamericano le dispiega a partire dalla sua sensibilità vitalista che lo porta a osservare più ciò che amalgama le passioni che le posizioni strutturali che determinano le classi. E per dirlo più brevemente: dietro la luminosa originalità dei Siete ensayos… *si trovano le intuizioni di* El hombre y el mito.

Strano articolo, scritto nel cuore di un'epoca ambigua. Forse a indicare che tutto ciò che è vivo ha come condizione l'ambiguità e solo il collezionista o lo storico possono avvertire la nitidezza di una classificazione indubitabile. Per Mariátegui, come per Nietzsche, l'assenza di un mito pone le culture nell'orizzonte della loro stessa decadenza.

Il razionalismo, dirà, esacerbando la ragione non fece altro che minare le sue possibilità e trasformarle in uno degli dei morti. Insieme alla scienza. Perché, se sappiamo che non bastano per interpellare anime e corpi, per appassionare politiche e volontà, lo sappiamo dopo ciò che Weber avvertì come una estrema strumentalizzazione della vita, gabbia d'acciaio per gli uomini che le avevano coltivate. La storia – la guerra –, la poesia e la filosofia – dirà il direttore di «Amauta» – mostrano che l'uomo ha la necessità di un mito capace di «rianimare spiritualmente l'ordine che tramonta».

Il mito è, però, rianimazione perché è qualcosa di più profondo: è incitamento all'azione. Quando scrive che il «proletariato afferma» sta pensando a un mito che non è consolazione restauratrice del vecchio ordine, ma immagine che convoca le forze fedeli e combattenti. Come nei Siete ensayos *il mito è richiamato, è sollecitato, cercato, alluso, però non si definisce. Lo scrittore ne dispone intorno a sé come involucro dello scritto stesso, come presenza che non è necessario spiegare, né tradurre, né convertire in argomento. Riflette la parola mito come se fosse essa stessa immagine mitica – come lo sciopero generale – che chiama gli uomini alla fede e all'azione. Il fondatore del Partito Socialista scaglia la parola allo stesso modo: invocando la credenza e l'impegno al rinnovamento di una cultura. Evita la sua conversione in concetto, creandola come immagine.*

La politica di Mariátegui fu il socialismo. Il suo animo quello di un vitalista. Di fatto, i temi del mito, dell'avventura, del fluttuante e creatore contro il fossilizzato, l'unione del corpo e del pensiero, che ricorrono nei suoi scritti, sono quelli delle filosofie della vita. Nell'incrocio tra politica e sensibilità, dimorò questa categoria. Per molti era portatrice di pericoli da espurgare, rifiutandola. Altri la videro come una pericolosa necessità di ogni politica di vocazione trasformatrice. Non perché fosse esente da problemi – non lo è né nella sua espressione soreliana, né nella chiave di lettura del peruviano – ma perché nominava, nella sua ambiguità, ciò che anima e permane opaco alla coscienza, l'affettivo che non è pinzato dalla sua traduzione cosciente, ciò che lega gli uomini al di là del calcolo, che incita a una lotta per la sua stessa incertezza, che amalgama corpi anziché sommare interessi. O non possiamo intuire che Mariátegui si riferisca a tutto questo quando dice che l'uomo ha bisogno di un mito, quando agita quella parola senza definizione?

María Pia López

***

1. Tutte le indagini dell'intelligenza contemporanea sulla crisi mondiale sfociano in questa conclusione unanime: la civiltà borghese soffre per la mancanza di un mito, di una fede, di una speranza. Una mancanza che è l'espressione del suo fallimento materiale. L'esperienza razionalista ha avuto l'efficacia paradossale di condurre l'umanità alla sconfortante convinzione che la Ragione non può indicarle nessun cammino.

Il razionalismo non è servito che a screditare la Ragione. L'idea di Libertà, ha detto Mussolini, l'hanno uccisa i demagoghi. È più esatto, senza dubbio, dire che l'idea di Ragione l'hanno uccisa i razionalisti. La Ragione ha estirpato dall'anima della civiltà borghese i residui dei suoi antichi miti. L'uomo occidentale ha riposto, per qualche tempo, la Ragione e la Scienza nel retablo degli dei morti. Però, né la Ragione né la Scienza possono essere un mito. Né la Ragione, né la scienza, possono soddisfare tutta la necessità d'infinito che c'è nell'uomo. La stessa Ragione si è incaricata di dimostrare agli uomini la sua insufficienza. Che solo il Mito possiede la preziosa virtù di riempire il loro io profondo.

La Ragione e la Scienza hanno corroso e dissolto il prestigio delle antiche religioni. Nel suo libro sul senso e il valore della vita, Eucken (1911) spiega chiaramente, e in modo certo, il meccanismo di quel lavoro dissolvente. Le creazioni della scienza hanno dato all'uomo la sensazione della sua potenza. L'uomo, fino ad allora impressionato di fronte al sovrannaturale, ha scoperto all'improvviso di avere in sé un potere smisurato per correggere e rettificare la Natura. Questa sensazione ha estirpato dalla sua anima le radici della vecchia metafisica.

Tuttavia l'uomo, come la filosofia lo definisce, è un animale metafisico. Non si vive fecondamente senza una concezione metafisica della vita. Il mito muove l'uomo nella storia. Senza un mito la storia dell'uomo non ha alcun significato storico. La storia la fanno gli uomini posseduti e illuminati da una credenza superiore, da una speranza sovraumana; gli altri uomini sono il coro anonimo del teatro tragico. La crisi della civiltà borghese apparve evidente a partire dal momento in cui essa constatò di essere priva di miti. Renan rimarcava melanconicamente, in tempi di orgoglioso positivismo, la decadenza della religione e si inquietava per il futuro della civiltà europea. «Le persone religiose – scrisse – vivono di un'ombra. Di cosa si vivrà dopo di noi?» (1892, XVII ss.). Il desolato interrogativo è ancora in attesa di una risposta.

La civiltà borghese è caduta nello scetticismo. La guerra sembrò rianimare i miti della rivoluzione liberale: la Libertà, la Democrazia, la Pace. Ma subito la borghesia alleata li sacrificò ai suoi interessi e ai suoi rancori nella conferenza di Versailles. Il ringiovanimento di quei miti servì, tuttavia, perché la rivoluzione liberale finisse di compiersi in Europa. La loro invocazione condannò a morte i resti del feudalesimo e dell'assolutismo che ancora sopravvivevano nell'Europa Centrale, in Russia e in Turchia. E, soprattutto, la guerra provò, una volta di più, in modo tanto fedele quanto tragico, il valore del mito. I popoli capaci della vittoria furono i popoli capaci di un mito moltitudinario.

2. L'uomo contemporaneo avverte l'indiscutibile bisogno di un mito. Lo scetticismo è arido e l'uomo non si adatta all'aridità. Un'esasperata, e a volte impotente, «volontà di credere», tanto acuta dopo la guerra, era già intensa e imperativa prima di essa. Un poema di Henri Frank, *La danse devant l'arche* (1912), è il documento che possiedo più vicino allo stato d'animo della letteratura degli ultimi anni prima della guerra. In questo poema pulsa una grande e profonda emozione. Soprattutto per questo voglio citarlo. Henri Frank ci parla della sua profonda «volontà di credere». Israelita, cerca inizialmente di accendere nella sua anima la fede nel dio d'Israele. Il tentativo è vano. In questo momento storico, le parole del Dio dei suoi padri gli suonano estranee. Il poeta non le comprende. Si dichiara sordo al loro significato. Uomo moderno, il verbo del Sinai non può captarlo. La fede morta non sa resuscitare. Pesano su di lei venti secoli di storia cristiana. «Israele è morto nell'aver dato un Dio al mondo». La voce del mondo moderno propone il suo mito fittizio e precario: la Ragione. Ma Henri Frank non lo accetta. «La Ragione – dice –, la ragione non è l'universo».

La raison sans Dieu c'est la chambre sans lampe.

Il poeta parte in cerca di Dio. Ha l'urgenza di soddisfare la sua sete d'infinito e di eternità. Però, il pellegrinaggio è infruttuoso. Il pellegrino vorrebbe accon-

tentarsi dell'illusione quotidiana. «*Ah! Sache franchement saisir de tout moment – la fuyante fumée et le suc éphémère*». Infine, pensa che la «verità è l'entusiasmo senza speranza». L'uomo porta la verità dentro di sé.

Si l'Arche est vide où tu pensais trouver la loi, rien n'est réel que ta danse.

3. I filosofi esibiscono una verità analoga a quella dei poeti. La filosofia contemporanea ha spazzato via il mediocre edificio positivista. Ha chiarito e demarcato i confini modesti della ragione. E ha formulato le attuali teorie del Mito e dell'Azione. È inutile, per queste teorie, cercare una verità assoluta. La verità di oggi non sarà la verità di domani. La verità è valida solo per un'epoca. Accontentiamoci di una verità relativa.

Tuttavia, questo linguaggio relativista non è accessibile, non è intelligibile dal volgo. Il volgo non sottilizza tanto. L'uomo resiste al seguire una verità finché non la crede assoluta e suprema. È vano raccomandargli l'eccellenza della fede, del mito, dell'azione. Bisogna proporgli una particolare fede, un particolare mito, una particolare azione. Dove troviamo il mito capace di rianimare spiritualmente l'ordine che tramonta?

Questa domanda porta all'esasperazione l'anarchia intellettuale, l'anarchia spirituale della civiltà borghese. Alcune anime lottano per restaurare il Medioevo e l'ideale cattolico. Altre lavorano per un ritorno al rinascimento e all'ideale classico. Il fascismo, per bocca dei suoi teorici, si attribuisce una mentalità medievale e cattolica; crede di rappresentare lo spirito della Controriforma; anche se, dall'altra parte, pretende di incarnare l'idea della Nazione, idea tipicamente liberale. La teorizzazione sembra complicarsi nell'invenzione dei sofismi più ricercati. Ma tutti i tentativi di resuscitare miti passati risultano, immediatamente, destinati al fallimento. Ciascuna epoca vuole avere una propria intuizione del mondo. Niente è più sterile della pretesa di rianimare un mito estinto. Jean R. Bloch, in un articolo pubblicato nella rivista «Europe», scrive a questo proposito parole di una verità profonda. Nella cattedrale di Chartres ha sentito la voce meravigliosamente credente del lontano Medioevo. Però avverte anche come e perché quella voce è estranea alle preoccupazioni di questa epoca. «Sarebbe una follia – scrive – pensare che la stessa fede possa ripetere lo stesso miracolo. Cerca intorno a te, da qualche parte, una mistica nuova, attiva, suscettibile di miracoli, atta a riempire di speranza i disgraziati, a suscitare martiri e a trasformare il mondo con promesse di bontà e virtù. Quando l'avrai incontrata, designata, nominata, non sarai assolutamente lo stesso uomo».

Ortega y Gasset parla dell'«anima disincantata». Romain Rolland, dell'«anima incantata». Quale dei due ha ragione? Entrambe le anime coesistono. L'«anima disincantata» di Ortega y Gasset è l'anima della decadente civiltà borghese. L'«anima incantata» di Romain Rolland è l'anima dei forgiatori della nuova civiltà. Ortega y

Gasset non vede che il declino, il tramonto, *der Untergang*. Romain Rolland vede l'orto, l'alba *der Aufgang*. Ciò che, in quest'epoca, differenzia più nettamente e chiaramente la borghesia e il proletariato è il mito. La borghesia già non possiede mito alcuno. È diventata incredula, scettica, nichilista. Il mito liberale rinascimentale è invecchiato troppo. Il proletariato ha un mito: la rivoluzione sociale. Verso quel mito si muove con una fede impetuosa e operosa. La borghesia nega; il proletariato afferma. L'intelligenza borghese s'intrattiene in una critica razionalista del metodo, della teoria, della tecnica dei rivoluzionari. Che incapacità di comprendere! La forza dei rivoluzionari non sta nella loro scienza; sta nella loro fede, nella loro passione, nella loro volontà. È una forza religiosa, mistica, spirituale. È la forza del Mito. L'emozione rivoluzionaria, come ho scritto in un articolo su Gandhi, è un'emozione religiosa. I motivi religiosi si sono dislocati dal cielo alla terra. Non sono divini; sono umani, sono sociali. È da qualche tempo che si può constatare il carattere religioso, mistico, metafisico del socialismo. Georges Sorel, uno dei più significativi rappresentanti del pensiero francese del Ventesimo secolo, diceva nelle sue *Riflessioni sulla violenza*: «si è trovata una nuova analogia tra la religione e il socialismo rivoluzionario, che si pone come scopo l'apprendistato, la preparazione e anche la ricostruzione dell'individuo in vista di una gigantesca opera. Ma l'insegnamento di Bergson ci ha rivelato che la religione non è la sola ad occupare la regione della coscienza profonda; i miti rivoluzionari vi tengono il loro posto allo stesso titolo». Renan, come lo stesso Sorel ricorda, avvertiva la fede religiosa dei socialisti, constatando la loro inespugnabilità da ogni scoraggiamento. «Dopo ogni esperienza mancata, essi ricominciano; se la soluzione non si è trovata si troverà. Non gli viene mai l'idea che la soluzione non esista, e in ciò è la loro forza» (Sorel 1906, 108-109).

La stessa filosofia che ci insegna la necessità del mito e della fede risulta generalmente incapace di comprendere la fede e il mito dei nuovi tempi. «Miseria della filosofia», come diceva Marx. I professionisti dell'intelligenza non troveranno il cammino della fede; non incontreranno le moltitudini. Più tardi, ai filosofi toccherà codificare il pensiero che emergerà dalle grandi gesta moltitudinarie. Seppero, forse, i filosofi della decadenza romana comprendere il linguaggio del Cristianesimo? La filosofia della decadenza borghese non può avere miglior destino.

Lettera a «Claridad»

(Lima, Settembre 1924)

Cari compagni,

non voglio essere assente da questo numero di «Claridad». Se la nostra rivista riapparisse senza la mia firma, accuserei molto più la mia prostrazione fisica. La mia principale aspirazione attuale è che la malattia che sembra aver sospeso la mia vita non sia così forte da smarrirla e debilitarla. Che non lasci in me alcuna impronta morale. Che non introduca nel mio pensiero né nel mio cuore alcun germe di amarezza e scoramento. È per me indispensabile che la mia parola conservi lo stesso accento ottimista di prima. Voglio difendermi da ogni influenza triste, da ogni suggestione melanconica. E sento, più che mai, la necessità della nostra fede comune.

Queste righe, scritte nella stanza dove trascorro i miei lunghi giorni di convalescenza, aspirano, dunque, a essere, al tempo stesso, un cordiale saluto ai miei compagni di «Claridad» e una riaffermazione del mio fervore e delle sue speranze.

Mi congratulo con voi per la nobile intraprendenza con cui vi dedicate all'impresa di riorganizzare «Claridad».

La nostra causa è la grande causa umana. A dispetto degli spiriti scettici e negativi, alleati incoscienti e impotenti degli interessi e dei privilegi borghesi, un nuovo ordine sociale è in formazione. La prospettiva mondiale è oggi più confortante di ieri. La reazione retrocede, vinta nei più grandi paesi del mondo, alla cui influenza sono soggetti i popoli minori. La Francia, ogni giorno più purgata dall'intossicazione della vittoria, rettifica letteralmente il suo orientamento politico. In Germania declina la corrente nazionalista e reazionaria e i suoi *caudillos* marziali hanno definitivamente perso, in un complotto da birreria, la speranza di conquistare e accaparrarsi il potere. Il fascismo italiano, malgrado tutte le millanterie del suo condottiero, si trova in un periodo di scomposizione. Il grossolano direttorio – la cui storia fornirà forse il tema di una qualche operetta del futuro – offre un grottesco spettacolo d'incapacità e d'impotenza. Il metodo reazionario è fallito da tutte le parti. Il regime capitalistico si è visto costretto ad accettare la pacifica convivenza con il regime comunista. I soviet sono stati riconosciuti come una forma di governo legittima. Si constata che il mondo marcia verso il socialismo. Inequivocabili segni annunciano che il futuro appartiene alla rivoluzione.

La nostra borghesia non comprende né avverte niente di tutto questo. Tanto peggio per lei. Con ogni probabilità, il destino della generazione che attualmente la rappresenta è quello di soffocare nella sua stupidità e oscenità. Lasciamo che quel destino si compia. Obbediamo alla voce del nostro tempo. E prepariamoci a occupare il nostro posto nella storia.

L'artista e il suo tempo[7]

di J.C. Mariátegui

Presentazione

El artista y la época *è apparso per la prima volta il 14 ottobre 1925 sul settimanale «Mundial» di Lima ed è stato poi raccolto nel libro omonimo (volume sesto) delle opere complete di José Carlos Mariátegui, pubblicato a Lima dalla* Biblioteca Amauta *nel 1959 e successivamente ristampato molte volte. Per la sua collocazione cronologica, ma soprattutto per la sua impostazione, rappresenta efficacemente il passaggio dall'epoca modernista ormai in esaurimento alla stagione delle avanguardie, con sollecitazioni che investono, al tempo stesso, l'arte e la politica.*

Il punto di partenza è rappresentato dalle crescenti manifestazioni di disagio da parte degli artisti per la scarsa considerazione che la società contemporanea dimostra nei confronti della loro attività. Mariátegui riconosce che essi hanno dei buoni motivi per lamentarsi, ma al tempo stesso li invita ad approfondire le ragioni di fondo di questa situazione. Prende decisamente le distanze da ogni idealizzazione delle epoche passate, presentate come momenti in cui la figura dell'artista godeva di un prestigio superiore rispetto ad oggi. Anche allora, infatti, trionfavano spesso dei falsi valori, a scapito di talenti autentici. In realtà, si è trattato solo di un mutamento della committenza. Ai principi del passato si è sostituito il borghese, che ragiona in termini squisitamente economici. All'arbitrio del sovrano e dei suoi consiglieri sono subentrate le leggi spietate del mercato, che esaltano o deprimono i valori artistici e letterari come qualunque altro prodotto commerciale.

Mariátegui aveva cominciato a riflettere molto presto sulla nuova dimensione assunta dai prodotti artistici. Nel periodo anteriore al suo viaggio in Europa, durante la sua precocissima attività giornalistica, accompagnata dalla partecipazione intensa alla vita letteraria di Lima, aveva avuto modo di pronunciarsi in maniera incisiva di fronte ad alcuni personaggi della scena culturale della capitale. Già nel 1914, dalle colonne del quotidiano «La Prensa», aveva polemizzato con il mediocre pittore Teófilo Castillo (1857-1922), tipico esponente di un gusto sorpassato e di un atteggiamento di chiusura verso le nuove forme artistiche[8]*. Siamo all'epoca dell'esperienza effimera, seppur molto importante per la sua formazione, della rivista «Colónida», diretta da Abraham Valdelomar.*

Durante gli anni trascorsi in Europa, e in particolare in Italia, troviamo una annotazione interessante a proposito delle celebrazioni del centenario dantesco.

[7] Per la traduzione italiana si fa riferimento alla raccolta Mariátegui 1975, 38-41 [N.d.C].
[8] Si vedano gli articoli riprodotti in Mariátegui 1991, soprattutto pp. 73-75, 78-80, 298-300.

Mariátegui parte dalle critiche di Benedetto Croce alle spese previste dal governo italiano per celebrare quella ricorrenza. Coglie l'occasione per ricordare che le grandi masse, pressate dai problemi economici, non hanno tempo per leggere la *Divina Commedia*. Aggiunge, in termini quasi benjaminiani, che queste masse hanno dovuto lavorare duramente per permettere a una minoranza di godere di quel capolavoro (1920, 72-74)[9].

Ma è soprattutto dopo il ritorno in Perù che Mariátegui affianca alle recensioni puntuali di testi della letteratura peruviana e universale riflessioni più organiche sul destino delle arti nel mondo contemporaneo. Non si può parlare di una vera e propria estetica, perché lo spirito di sistema è estraneo all'autore, in questo come in altri campi della sua elaborazione. Ma ciò non toglie che in alcuni dei suoi interventi si possano rintracciare illuminazioni di portata più generale.

El artista y la época non coincide con l'immagine del «marxismo romantico», che a proposito della sua opera ha evocato, in modo suggestivo, Michael Löwy (1993, 155-159)[10], con una terminologia che ricorda da vicino l'«anticapitalismo romantico» e può essere perciò generatrice di equivoci. In questo caso si potrebbe dire, anzi, che l'«anticapitalismo romantico», rappresentato proprio da alcuni autori del modernismo e in particolare Rubén Darío, rappresenta un bersaglio polemico. Mariátegui afferma, senza mezzi termini, che molte volte la protesta dell'artista contro la società borghese assume connotazioni reazionarie. Non è diverso, d'altra parte, il suo giudizio sull'altro grande rappresentante, nella saggistica, del modernismo: l'uruguayano José Enrique Rodó, autore del celebre saggio *Ariel* (1900)[11]. In occasione dei due anni di vita della rivista «Amauta», Mariátegui scrive nel suo editoriale intitolato «Anniversario e bilancio»:

> È ridicolo parlare ancora del contrasto tra un'America sassone materialista e un'America Latina idealista, tra una Roma bionda e una Grecia pallida. Tutti questi sono luoghi comuni definitivamente screditati. Il mito di Rodó non opera più – non ha mai operato – in modo utile e fecondo sulle anime. Scartiamo, inesorabilmente, tutte queste caricature e simulacri di ideologie e facciamo i conti, seriamente e francamente, con la realtà (1928, 76-78)[12].

Mariátegui si rende perfettamente conto che la sacrosanta protesta contro la mercificazione dell'arte e della letteratura può dare luogo a risultati di segno

[9] Lo scritto, intitolato *Benedetto Croce y el Dante*, era uscito sul quotidiano di Lima «El Tiempo» il 9 dicembre 1920. Si può leggere in italiano in *Lettere dall'Italia e altri scritti* (1973, 15).

[10] Lo scritto era apparso in precedenza sulla rivista «América Libre», 2, 1993, pp. 132-136.

[11] Si può leggere in italiano nell'edizione a cura di Antonella Cancellier (1999).

[12] Lo scritto, apparso come editoriale di «Amauta», 17, setiembre 1928, pp. 1-3, è stato poi incluso nel volume delle opere complete dell'autore *Ideología y Política*, Lima, Biblioteca Amauta, 1969, pp. 246-250.

opposto. Da una parte c'è la lotta per il rinnovamento delle forme che guarda in avanti e che, per il teorico peruviano, deve incontrarsi, in maniera non meccanica e con i propri strumenti specifici, con la battaglia politica per rinnovare la società. L'incontro e l'interazione feconda fra avanguardia artistica e avanguardia politica è il suo progetto, rappresentato nella maniera più limpida dalla sua rivista «Amauta». Dall'altra c'è il rimpianto nostalgico per un'epoca in cui si presume che l'artista avesse un ruolo molto più importante nella società.

Mariátegui contesta radicalmente quest'idealizzazione del passato feudale, ricordando l'esempio del grande Caravaggio, relegato in secondo piano per favorire artisti mediocri. Molto interessante è il ricorso, per la sua argomentazione, a un autore come Oscar Wilde. Wilde, spesso evocato dal saggista peruviano per il suo paradosso sulla realtà che imita la letteratura, qui viene citato per il suo saggio L'anima umana sotto il socialismo*, particolarmente caro a Mariátegui. Proprio il nome dello scrittore irlandese può forse suggerirci un'alternativa, almeno per quanto riguarda il pensiero estetico, alla nomenclatura proposta da Löwy. Invece di marxismo romantico, che può evocare posizioni esplicitamente respinte da Mariátegui, si potrebbe parlare di utopia, che è del resto un tema caro allo stesso Löwy.*

Siamo comunque lontani da ogni forma di determinismo e di sociologismo volgare. Il saggista peruviano pensa piuttosto a una liberazione integrale dell'umanità, che comprenderà al suo interno anche quella delle potenzialità artistiche mortificate dalla divisione del lavoro. Da questo punto di vista Mariátegui si colloca all'interno di un percorso che ha come punto di partenza, nella seconda metà dell'Ottocento, le intuizioni di José Martí sul «decentramento dell'intelligenza»[13] e approda, in anni recenti, ai «Talleres de Poesía» promossi da Ernesto Cardenal nel Nicaragua liberato dalla dittatura di Somoza.

Antonio Melis

***

1. L'artista contemporaneo si lamenta, spesso, perché questa società o questa civiltà non gli rende giustizia. La sua lamentela non è arbitraria. La conquista del benessere e della fama risulta in verità molto dura in questi tempi. La borghesia vuole dall'artista un'arte che corteggi e aduli il suo gusto mediocre. Vuole, in tutti i casi, un'arte consacrata dai suoi esperti e stimatori. L'opera d'arte non ha, sul mercato borghese, un valore intrinseco, ma un valore convenzionale. Gli artisti più puri non sono quasi mai quelli più quotati. Il successo di un pittore dipende,

[13] L'espressione è contenuta in una prefazione al poema *Niágara*, del venezuelano Juan Antonio Pérez Bonalde, apparso nel 1882 a New York.

in misura maggiore o minore, dalle stesse condizioni che assicurano il successo di un affare. La sua pittura ha bisogno di uno o più impresari che l'amministrino in maniera abile e intelligente. La fama si fabbrica sulla base della pubblicità. Ha un prezzo fuori dalla portata della tasca dell'artista povero. A volte l'artista non chiede nemmeno che gli venga permesso di fare fortuna. Modestamente si accontenta che gli venga permesso di costruire la sua opera. Ambisce solo a realizzare la sua personalità. Ma anche questa ambizione ragionevole si sente contrariata. L'artista deve sacrificare la sua personalità, il suo temperamento, il suo stile, se non vuole, eroicamente morire di fame.

L'artista si vendica di questo trattamento ingiusto denigrando in maniera generica la borghesia. In contrasto con il suo squallore, o per una limitazione della sua fantasia, l'artista si rappresenta il borghese come invariabilmente grasso, sensuale, porcino. Nel grasso reale o immaginario di questo essere, l'artista pianta i rabbiosi pungiglioni delle sue satire e delle sue ironie.

Tra gli scontenti dell'ordine capitalista, il pittore, lo scultore, il letterato non sono i più attivi e appariscenti: ma sono, nel loro intimo, i più violenti e accaniti. L'operaio sente il suo lavoro sfruttato. L'artista sente oppresso il suo genio, violentata la sua creazione, soffocato il suo diritto alla gloria e alla felicità. L'ingiustizia che subisce gli sembra tripla, quadrupla, molteplice. La sua protesta è proporzionata alla sua vanità generalmente smisurata, al suo orgoglio quasi sempre esorbitante.

2. Ma, in molti casi, questa protesta è, nelle sue conclusioni, o nelle sue conseguenze, una protesta reazionaria. Disgustato dall'ordine borghese, l'artista si proclama, in questi casi, scettico o sfiduciato nei confronti degli sforzi proletari per creare un nuovo ordine. Preferisce adottare l'opinione romantica di coloro che ripudiano il presente in nome della loro nostalgia per il passato. Attacca la borghesia per rivalutare l'aristocrazia. Rinnega i miti della democrazia per accettare i miti della feudalità. Pensa che l'artista del Medio Evo, del Rinascimento, ecc. trovasse nella classe dominante di allora una classe più intelligente, più comprensiva, più generosa. Confronta il tipo del Papa, del cardinale o del principe con il tipo del *nuovo ricco*. Da questo confronto, il *nuovo ricco* esce, naturalmente, ridotto molto male. L'artista approda, così, alla conclusione che i tempi dell'aristocrazia e della Chiesa erano migliori di questi tempi della Democrazia e della Borghesia.

3. Gli artisti della società feudale erano davvero più liberi e più felici degli artisti della società capitalistica? Analizziamo le ragioni dei sostenitori di questa tesi.

Prima ragione, l'*élite* della società aristocratica aveva una maggiore educazione artistica e una maggiore vocazione estetica rispetto all'*élite* della società borghese. La sua funzione, le sue abitudini, i suoi gusti l'avvicinavano molto di più all'arte. I Papi e i principi si compiacevano di circondarsi di pittori, scultori

e letterati. Nel loro cenacolo si ascoltavano eleganti discorsi sull'arte e le lettere. La creazione artistica rappresentava una delle finalità umane principali, nella teoria e nella pratica del tempo. Di fronte a un quadro di Raffaello, un signore del rinascimento non si comportava come un borghese dei nostri giorni di fronte a una statua di Arcipenkpo o a un quadro di Franz Marc. L'*élite* aristocratica era composta da raffinati apprezzatori e amatori dell'arte e delle lettere. L'*élite* borghese è composta da banchieri, da industriali, da tecnici. L'attività pratica esclude dalla vita di questa gente ogni attività estetica.

Seconda ragione. La critica non era, a quel tempo, come lo è nel nostro, una professione o un mestiere. L'esercitava in maniera dignitosa e colta la stessa classe dominante. Il signore feudale che contrattava il Tiziano sapeva benissimo da sé quanto valeva il Tiziano. Tra l'arte e i suoi compratori o mecenati non c'erano intermediari, non c'erano sensali.

Terza ragione. Non esisteva, soprattutto, la stampa. Il piedistallo della fama di un artista, grande o modesto, era solo la sua stessa opera. Non si appoggiava, come adesso, su un blocco di carta stampata. Le rotative non sentenziavano sui meriti di un quadro, di una statua o di un poema.

4. La stampa è particolarmente sotto accusa. La maggioranza degli artisti si sente ostacolata e oppressa dal suo potere. Un romantico, Teofilo Gautier, scriveva molti anni fa: «I giornali sono come dei mediatori che si interpongono tra gli artisti e il pubblico. La lettura dei giornali impedisce che ci siano dei veri pensatori e dei veri artisti». Tutti i romantici dei nostri giorni sottoscrivono, senza riserve e senza attenuazioni, questo giudizio.

Sulla sorte degli artisti contemporanei pesa, in maniera eccessiva, la dittatura della stampa. I giornali possono innalzare al primo posto un artista mediocre e possono relegare all'ultimo un grandissimo artista. La critica giornalistica è consapevole della propria influenza. E la usa in forma arbitraria. Consacra tutti i successi mondani. Incensa tutte le reputazioni ufficiali. Tiene sempre in grande considerazione il gusto della sua alta clientela.

Ma la stampa è solo uno degli strumenti dell'industria della celebrità. La stampa è responsabile solo per il fatto che esegue ciò che i grossi interessi dell'industria decretano. I *managers* dell'arte e della letteratura hanno nelle loro mani tutte le leve della fama. In un'epoca in cui la celebrità è una questione di *réclame*, una questione di propaganda, non si può pretendere anche che essa venga concessa in maniera equa e imparziale.

La pubblicità, la *réclame*, in generale, sono ai nostri tempi onnipotenti. La fortuna di un artista dipende, di conseguenza, molte volte, solo da un buon impresario. I commercianti di libri e i commercianti di quadri e di statue decidono il destino della maggioranza degli artisti. Si lancia un artista più o meno con gli stessi mezzi che si usano per un prodotto o per un affare qualsiasi. E questo si-

stema che, da un lato, procura fama e benessere a un Beltran Masses, condanna dall'altro alla miseria e al suicidio un Modigliani. Il quartiere di Montmartre e il quartiere di Montparnasse a Parigi conoscono molte di queste storie.

5. La civiltà capitalistica è stata definita come la civiltà della Potenza. È perciò naturale che essa non sia organizzata, dal punto di vista spirituale e materiale, per l'attività estetica, ma invece per l'attività pratica. Gli uomini rappresentativi di questa civiltà sono i suoi Hugo Stines e i suoi Pierpont Morgan.

Ma questi aspetti della realtà presente non devono essere constatati dall'artista moderno con una nostalgia romantica della realtà passata. La posizione giusta, su questo tema, è quella di Oscar Wilde che, nel suo saggio su *L'anima umana sotto il socialismo*, vedeva nella liberazione del lavoro la liberazione dell'arte. L'immagine di un'aristocrazia generosa e munifica con gli artisti rappresenta un miraggio, un'illusione. Non è assolutamente vero che la società aristocratica fosse una società di dolci mecenati. Basta ricordare la vita tormentata di tante nobili figure dell'arte di quel tempo. Non è nemmeno vero che i meriti dei grandi artisti venissero riconosciuti e ricompensati allora molto meglio di ora. Anche allora prosperarono in maniera abnorme degli artisti di bassa lega. (Per esempio: il mediocrissimo Cavaliere d'Arpino godette di onori e di favori che il suo tempo rifiutò o lesinò al Caravaggio). L'arte dipende oggi dal denaro; ma ieri dipese da una casta. L'artista di oggi è un cortigiano della borghesia; ma quello di ieri fu un cortigiano dell'aristocrazia. E, in tutti i casi, una servitù vale l'altra.

Nazionalismo e avanguardismo[14]

di J.C. Mariátegui

Presentazione

Pubblicato tra il novembre e il dicembre del 1925, Nazionalismo e avanguardismo *rappresenta un momento fondamentale nell'elaborazione di Mariátegui, un vero e proprio punto di passaggio dai primi scritti sull'analisi della realtà peruviana – successivamente raccolti nel volume* Peruanicemos al Perú – *al tentativo di delineare uno schema interpretativo che, per quanto multiforme e sfaccettato, fornisse una risposta all'impellente necessità di elaborare nuove chiavi teoriche attraverso cui analizzare lo stato dell'economia e della società, della politica e*

[14] Pubblicato inizialmente in due parti (*Nacionalismo y vanguardismo*, in «Mundial», 27, novembre 1925, e in «Mundial», 4, dicembre 1925), fu dall'autore fuso, nell'originale che conserviamo, nella forma in cui si presenta in questa raccolta. La traduzione italiana è pubblicata nella raccolta Mariátegui 1973, 244-250.

della religione, della letteratura e della cultura del paese, per pensare, al tempo stesso, la possibilità del loro radicale rinnovamento. Lo studio del presente e l'urgenza della trasformazione complessiva della società sono le due matasse che, nella moltiplicazione dei loro intrecci, danno forma all'intelaiatura dei Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, il testo che, pubblicato tre anni più tardi, ha dato a Mariátegui fama internazionale. Ma, se in* Nazionalismo e avanguardismo *possiamo trovare molte anticipazioni dei* Siete Ensayos*, ciò non esaurisce l'importanza di un testo che è anche momento di passaggio da un'altrettanto multiforme e sfaccettata riflessione sull'arte – che nel contatto con le avanguardie europee trova un significativo punto di svolta –, alla creazione di un progetto culturale e politico, davvero straordinario per quegli anni: «Amauta», una rivista di «definizione ideologica di un movimento e di una generazione» e voce, al tempo stesso, delle avanguardie americane ed europee, così come delle prime espressioni dell'indigenismo; di «tutti i grandi movimenti di rinnovamento, politici, filosofici, artistici, letterari e scientifici» (1926, 257-258). Ed è proprio il legame tra cultura e politica a emergere fin dal titolo dell'articolo, un legame che, se rimarrà come una delle trame fondamentali di quello che è stato più volte definito il Gramsci latinoamericano, è qui stretto a partire dalla rivendicazione della nazione. Fin dal lungo «apprendistato» europeo Mariátegui dedica grande attenzione ai movimenti nazionalisti, per assegnargli uno spazio tutt'altro che marginale nelle conferenze intitolate* Historia de la crisis mundial *che pronuncia nel 1923, poco dopo il ritorno a Lima. In un momento storico che rappresenta agli occhi di Mariátegui – come, del resto, di tanti spettatori contemporanei – il «crepuscolo» di un'epoca, ecco che proprio il tema della rivendicazione nazionale appare come un campo di battaglia fondamentale. Da un lato, la «nazione» è invocata per reagire a ogni ipotesi di rinnovamento, guardiana di un passato e di una tradizione; siamo nel campo del conservatorismo peruviano che osserva, nostalgico, il lento sciogliersi dei residui del passato coloniale, come in quello dell'Action Française e del fascismo italiano[15]. Dall'altro lato, troviamo invece la forza di un'idea giovane, «l'incarnazione dello spirito della libertà», laddove il richiamo alla nazione acquista il carattere di una lotta anticoloniale e antimperialista (si veda* infra*). Nel riprendere le* Tesi sulla questione nazionale e coloniale[16]*, Mariátegui assegna alla rivendicazione nazionale un ruolo e un significato profondamente rivoluzionari, una capacità d'innovazione che ben presto supererà le stesse posizioni della Terza Internazionale – ancora prigioniera di un certo eurocentrismo e sviluppismo – per attuare una vera e propria*

[15] All'analisi dell'origine e dello sviluppo del fascismo, Mariátegui mostra grande interesse, come possiamo riscontrare in numerosi scritti; si veda, ad esempio, gli articoli che Mariátegui scrive in Italia (*Cartas de Italia*, 1920-1922) e, inoltre, *Biología del fascismo*, in *La Escena contemporánea* (1925) tutti tradotti in italiano nel volume Mariátegui 1973.

[16] Terza Internazionale 1920.

rottura epistemologica con la concezione della modernità e con i suoi perimetri spazio-temporali[17]*. Nel corso del suo dialogo polemico con i conservatori creoli, Mariátegui si chiede che cosa loro intendano per «nazionale»: il passato coloniale e le sue radici «ispaniche e latine»*[18]*, «l'impero straniero che quattro secoli fa impose la sua legge, la sua confessione e la sua lingua» all'indio (si veda* infra*). Se, per gli ultimi eredi degli antichi conquistatori, l'indio non è altro che un elemento barbaro, incivile, e dunque pre-nazionale, il nuovo nazionalismo deve collocarlo al centro della scena. L'indio deve percorrere il cammino della propria redenzione e, nel percorrerlo, non emancipa solo se stesso, ma libera l'immaginario sociale dai falsi miti borghesi, dall'idea del Progresso come sviluppo lineare e pacifico del tempo storico:*

> *In Perú coloro che rappresentano e interpretano la peruvianità sono coloro i quali, concependola come un'affermazione e non come una negazione, lavorano per dare di nuovo una patria a coloro che, conquistati e assoggettati dagli spagnoli, la persero quattro secoli orsono e non l'hanno ancora recuperata (si veda* infra*).*

È il carattere affermativo del nuovo nazionalismo a connettere la rivendicazione dell'indio ai progetti di rinnovamento culturale che le avanguardie rappresentano. Entrambi cercano i propri «punti d'appoggio nel presente». L'arte d'avanguardia si scaglia contro le reliquie del passato, per inventare e creare, trasformare e anticipare. La spinta propulsiva a rivoluzionare continuamente i codici artistici e i gusti estetici è ciò che distingue un movimento d'avanguardia. Il futurismo italiano – ci dice Mariátegui – ha rappresentato inizialmente «una manifestazione spontanea del genio dell'Italia» proprio perché ha espresso un'insorgenza contro le «vestigia del passato» e il profondo desiderio di un rinnovamento radicale della cultura. Ma ha trovato la sua morte come movimento artistico quando ha accettato i principi reazionari del fascismo. Rinunciando all'autonomia dell'arte, e dunque alla sua potenza creatrice, il futurismo italiano ha abbandonato le fila dell'avanguardia per ritagliarsi uno spazio nella galleria delle celebrazioni di regime. Al contrario del futurismo russo che, aderendo alla rivoluzione proletaria, ha continuato la sua battaglia per il rinnovamento, come mostra, nel modo più compiuto, l'opera di Vladimir Majakovskij. Ritornando al contesto peruviano, non può non richiamare l'attenzione il filo rosso che Mariátegui traccerà tra le prime manifestazioni della letteratura indigenista e la corrente del «mugikismo» della letteratura russa pre-rivoluzionaria. Di entrambe

[17] Tra gli studiosi di Mariátegui che più hanno insistito su questo tema, citiamo in particolare Quijano 1991, 1993 e Díaz 1993. Mi permetto di rimandare anche al mio Brighenti 2006.

[18] Per un'analisi critica della tradizione latina così come viene ripresa da una parte del conservatorismo peruviano, rimandiamo all'articolo di Mariátegui 1925.

emerge il carattere anticipatorio e una profonda spinta al rinnovamento. Leggiamo nell'ultimo dei Siete Ensayos*:*

> *Quest'indigenismo, ancora in fase di germinazione – manca ancora qualche tempo perché dia fiori e frutti – potrebbe essere paragonato, salva ogni differenza di tempo e di spazio, al «mugikismo» della letteratura russa pre-rivoluzionaria. Il «mugikismo» era strettamente legato alla prima fase di agitazione sociale in cui venne preparata e incubata la rivoluzione russa. Questa letteratura svolse una missione storica. Fu un vero processo al feudalesimo russo che ne uscì con una condanna senza appello. La socializzazione della terra, realizzata dalla rivoluzione bolscevica, ritrova tra i suoi elementi iniziali il romanzo e la poesia «mugikista» (1928, 322-323).*

Come il «mugikismo» russo, l'indigenismo denuncia lo sfruttamento servile che ancora pesa sull'indio. Con il suo linguaggio artistico e poetico, rilegge il passato per raccontare le «altre storie», quelle degli eventi «silenziati», delle insurrezioni indigene e contadine che hanno segnato il panorama peruviano sin dall'origine del colonialismo. Mariátegui assegna un significato politico fondamentale alla narrazione delle «altre storie». Nel suo lungo prologo a Tempestas en los Andes *dell'indigenista cusqueño Luis E. Valcárcel, sottolinea come lì, tra gli accenti teneramente bucolici della vita rustica di campagna, e la sierra tragica dove si esercita «il brutale dispotismo del latifondista, del kelkere e del gendarme», si annunci «l'arrivo di un nuovo mondo, l'apparizione del nuovo indio». Al poeta Valcárcel è assegnato il compito dell'«affermazione appassionata» e, pertanto, nella sua opera «non si trovano i principi della rivoluzione che restituirà alla razza indigena il suo posto nella storia nazionale; vi si trovano, però, i suoi miti» (1927, 337-341). La riappropriazione della storia e della cultura costituisce un momento fondamentale nel processo di emancipazione e nella fuoriuscita dai rapporti di potere coloniali che ancora, ci dice Mariátegui, dominano nelle campagne peruviane. Una riappropriazione che inevitabilmente rompe la linearità progressiva del tempo storico. Gli eventi silenziati di un passato ormai lontano riemergono a vivificare il presente e ad anticipare, con la potenza creatrice dei miti, il futuro. Una rottura epistemologica con le coordinate temporali e spaziali della modernità politica. Se la geografia della concezione borghese del mondo è quella di uno spazio ordinatamente diviso tra Occidente e Oriente, tra metropoli e colonie – quest'ultime ancora in attesa di percorrere le tappe della storia – Mariátegui rifiuta la teoria dualistica per pensare, dal suo amplissimo orizzonte spaziale, simultaneità e alleanze fino a quel momento del tutto inedite. Nel suo nazionalismo in costante definizione e aggiornamento – lo dichiara esplicitamente – non vi è traccia di alcun «oltranzismo» (1924, 389-391), ma, al contrario, la frenetica esigenza di scoprire il «nuovo» che si agita per il mondo, di comprenderne il significato più profondo,*

tradurlo nel linguaggio e nelle forme specificamente nazionali, e dispiegarne, così, la potenza rivoluzionaria.

Maura Brighenti

***

Nell'ideologia politica

1. È probabile che ad alcuni recalcitranti conservatori d'incontestabile buona fede faccia sorridere l'affermazione che l'elemento più peruviano, il più nazionale del Perù contemporaneo, è il sentimento della nuova generazione. È, questa, una delle verità più facili da dimostrare. Che il conservatorismo non la conosca né possa intenderla è cosa che si spiega perfettamente. Il che, d'altra parte, non ne attenua né ne oscura l'evidenza.

Per conoscere come sente e come pensa la nuova generazione, una critica leale e seria incomincerà indubbiamente con l'accertare quali sono le sue rivendicazioni. Le toccherà constatare, di conseguenza, che la rivendicazione fondamentale del nostro avanguardismo è la rivendicazione dell'indio. Questo fatto non tollera mistificazioni, né consente equivoci.

Tradotto in linguaggio intelligibile per tutti, compresi i conservatori, il problema indigeno si presenta come il problema di quattro milioni di peruviani. Esposto in termini nazionalisti – insospettabili e ortodossi – si presenta come il problema dell'assimilazione alla nazionalità peruviana dei quattro quinti della popolazione del Perú.

Come negare la peruvianità di un complesso di idee e di un programma che proclama, con così fervida audacia, la sua aspirazione e la sua volontà di risolvere questo problema?

2. I discepoli del nazionalismo monarchico dell'Action Française adottano, probabilmente, la formula di Maurras: «Tutto ciò che è nazionale è nostro». Ma il loro conservatorismo si guarda bene dal definire che cosa è nazionale, che cosa è peruviano. In teoria come in pratica, il conservatore creolo si comporta come un erede della colonia e come un discendente della Conquista. Per tutti i nostri passatisti, ciò che è nazionale incomincia con ciò che è coloniale. Nella loro concezione, anche se non nella loro tesi, l'indigeno è l'elemento prenazionale. Il conservatorismo non può concepire né ammettere che una peruvianità: quella formata secondo gli schemi della Spagna e di Roma. Questo sentimento della peruvianità comporta gravi conseguenze per la teoria e la pratica di quello stesso nazionalismo che essa ispira e genera. La prima consiste nel fatto che limita a quattro secoli la storia della patria peruviana. E quattro secoli di tradizione de-

vono sembrare ben poca cosa a qualsiasi nazionalismo, anche al più modesto e illuso. Nessun nazionalismo solido appare ai tempi nostri come un'elaborazione di soli quattro secoli di storia.

Per sentire alle sue spalle un'antichità più rispettabile e illustre, il nazionalismo reazionario ricorre invariabilmente all'artificio di annettersi non solo tutto il passato e tutta la gloria della Spagna, ma anche tutto il passato e tutta la gloria della latinità. Le radici della nazionalità risultano ispaniche e latine. Il Perù, come se lo rappresenta questa gente, non discende dall'elemento incaico autoctono. Discende dall'impero straniero che quattro secoli fa gli impose la sua legge, la sua confessione e la sua lingua.

Maurice Barrés, in una frase che indubbiamente vale come articolo di fede per i nostri reazionari, diceva che la patria sono la terra e i morti. Nessun nazionalismo può prescindere dalla terra. È questo il dramma di chi, nel Perù, oltre a rifarsi a un'ideologia importata, rappresenta lo spirito e gli interessi della Conquista e della colonia.

3. In opposizione a questo spirito, l'avanguardia propugna la ricostruzione peruviana sulla base dell'indio. La nuova generazione rivendica il nostro vero passato, la nostra vera storia. Il passatismo si accontenta, da noi, dei fragili ricordi galanti del vicereame. L'avanguardismo, invece, cerca per la sua opera materiali più genuinamente peruviani, più remotamente antichi.

E il suo indigenismo non è né una speculazione letteraria né un passatempo romantico. Non è un indigenismo che, come molti altri, si risolve e si esaurisce in un'innocua apologia dell'impero incaico e dei suoi fasti. Gli indigenisti rivoluzionari, invece di un platonico amore per il passato incaico, manifestano un'attiva e concreta solidarietà con l'indio di oggi.

Quest'indigenismo non sogna utopistiche restaurazioni. Sente il passato come una radice, ma non come un programma. La sua concezione della storia e dei suoi fenomeni è realista e moderna. Non ignora né dimentica nessuno dei fatti storici che in questi quattro secoli hanno modificato, con la realtà del Perù, la realtà del mondo.

4. Quando si suppone che la gioventù sia sedotta da miraggi stranieri e da dottrine esotiche, si parte, sicuramente, da un'interpretazione superficiale delle relazioni fra nazionalismo e socialismo. Il socialismo non è, in nessuna parte del mondo, un movimento antinazionale. Può sembrarlo, forse, negli imperi. In Inghilterra, in Francia, negli Stati Uniti, ecc., i rivoluzionari denunciano e combattono l'imperialismo dei propri governi.

Ma la funzione dell'idea socialista cambia nei popoli politicamente ed economicamente coloniali. In quei popoli il socialismo acquista, per la forza delle circostanze, un atteggiamento nazionalista senza rinnegare nessuno dei suoi

principi. Coloro che seguono il processo delle agitazioni nazionaliste nel Rif, in Egitto, in Cina, In India, ecc., si spiegheranno senza difficoltà quest'aspetto totalmente logico della prassi rivoluzionaria. Osserveranno, fin dal primo momento, il carattere essenzialmente popolare di tali agitazioni. L'imperialismo e il capitalismo d'Occidente incontrano sempre una resistenza minima, se non una sottomissione completa, nelle caste dominanti dei popoli coloniali.

Le rivendicazioni d'indipendenza nazionale ricevono impulso ed energia dalle masse popolari. In Turchia, dove si è verificato negli ultimi anni il più vigoroso e fortunato movimento nazionalista, questo fenomeno lo si è potuto studiare in tutti i suoi dettagli. La Turchia è rinata come nazione per merito e per opera della sua gente rivoluzionaria, non dei suoi conservatori. Lo stesso impulso storico che cacciò i greci dall'Asia minore, infliggendo una sconfitta all'imperialismo britannico, ha cacciato il califfo e la sua corte da Costantinopoli.

Uno dei fenomeni più interessanti, uno dei movimenti più vasti di quest'epoca è proprio questo nazionalismo rivoluzionario. L'idea della nazione – lo ha detto un internazionalista – è in certi periodi storici l'incarnazione dello spirito della libertà. Nell'Occidente europeo, dove la troviamo più invecchiata, è stata, nelle sue origini e nel suo sviluppo, un'idea rivoluzionaria. Adesso essa ha questo valore presso tutti i popoli sfruttati da qualche imperialismo straniero che lottano per la loro libertà nazionale.

In Perù coloro che rappresentano e interpretano la peruvianità sono coloro i quali, concependola come un'affermazione e non come una negazione, lavorano per dare di nuovo una patria a coloro che, conquistati e assoggettati dagli spagnoli, la persero quattro secoli orsono e non l'hanno ancora recuperata.

Nella letteratura e nell'arte

1. Coloro che non vogliono sul terreno della letteratura e dell'arte avventurarsi in altri campi percepiranno facilmente il significato e il valore nazionali di ogni autentico e positivo avanguardismo. Il dato più nazionale di una letteratura è sempre il più profondamente rivoluzionario. E ciò risulta molto logico e molto chiaro.

Una nuova scuola, una nuova tendenza letteraria o artistica cerca i suoi punti d'appoggio nel presente. Se non li trova, perisce fatalmente. Invece le vecchie scuole, le vecchie tendenze si accontentano di rappresentare i residui spirituali e formali del passato.

Quindi, solo concependo la nazione come una realtà statica si può supporre uno spirito e un'ispirazione più nazionali nei ripetitori e nei rapsodi di un'arte vecchia che nei creatori o negli inventori di un'arte nuova. La nazione vive nei precursori del suo avvenire molto più che nei superstiti del suo passato.

Dimostriamo e spieghiamo questa tesi con alcuni fatti concreti. Le asserzioni generali o troppo astratte corrono il pericolo di apparire sofisticate o, per lo meno, insufficienti.

2. Ho già avuto occasione di sostenere che nel movimento futurista italiano non è possibile non riconoscere una manifestazione spontanea del genio dell'Italia e che gli iconoclasti che si proponevano di ripulire l'Italia dai suoi musei, dalle sue rovine, dalle sue reliquie, da tutte le sue cose venerabili erano mossi in fondo da un profondo amore per l'Italia.

Lo studio della biologia del futurismo italiano conduce irrimediabilmente a questa constatazione. Il futurismo ha rappresentato, non come una modalità letteraria e artistica, ma come atteggiamento spirituale, un momento della coscienza italiana. Gli artisti e gli scrittori futuristi, insorgendo fragorosamente e disordinatamente contro le vestigia del passato, affermavano il diritto e la capacità dell'Italia a rinnovarsi e ad andare avanti nella letteratura e nell'arte.

Compiuta questa missione, il futurismo cessò di essere, come ai suoi primi tempi, un movimento sostenuto dai più puri e alti valori artistici d'Italia. Sopravvisse però lo stato d'animo che aveva suscitato. E in questo stato d'animo si preparò in parte il fenomeno fascista, così accentuatamente nazionalista alle origini, secondo i suoi apologeti. Il futurismo si fece fascista perché l'arte non domina la politica. E soprattutto perché furono i fascisti che conquistarono Roma. Ma con la stessa facilità sarebbe diventato socialista se si fosse realizzata vittoriosamente la rivoluzione proletaria. E in questo caso la sua sorte sarebbe stata diversa. Invece di scomparire definitivamente come movimento o scuola artistica (questa è stata la sorte che gli è toccata sotto il fascismo), il futurismo avrebbe avuto allora una rinascita vigorosa. Il fascismo, dopo averne sfruttato lo spirito e l'impulso, ha costretto il futurismo ad accettare i suoi principi reazionari, cioè a rinnegare se stesso nella teoria e nella pratica. La rivoluzione, invece, avrebbe stimolato e accresciuto la sua volontà di creare un'arte nuova in una società nuova.

Questa è stata, per esempio, la sorte del futurismo in Russia. Il futurismo russo costituiva un movimento più o meno gemello del futurismo italiano. Fra i due futurismi esistettero costanti e stretti rapporti. E come il futurismo italiano seguì il fascismo, il futurismo russo aderì alla rivoluzione proletaria. La Russia è il solo paese d'Europa in cui, come constata con soddisfazione Guillermo de Torre, l'arte futurista è stata elevata alla categoria di arte ufficiale.

In Russia questa vittoria non è stata ottenuta a costo di un'abdicazione. In Russia il futurismo ha continuato a essere futurismo. Non si è lasciato addomesticare come in Italia. Ha continuato a sentirsi creatore del futuro. Mentre in Italia il futurismo non conta più nessun grande poeta impegnato in una battaglia iconoclasta e futurista, in Russia, Majakovskij, cantore della rivoluzione, ha ottenuto in questa direzione i suoi successi più duraturi.

3. Ma per fissare con maggiore esattezza e precisione il carattere nazionale di ogni avanguardismo, torniamo alla nostra America. I poeti nuovi dell'Argentina costituiscono un esempio interessante. Essi sono tutti nutriti di estetica europea. Tutti o quasi tutti hanno viaggiato in uno di quei gran vagoni della Compagnie des Grands Exprès Européens che per Blaise Cendrars, Valery Larbaud e Paul Morand sono senza dubbio alcuno i veicoli dell'unità europea insieme agli elementi indispensabili di una nuova sensibilità europea.

Orbene. Nonostante siano impregnati di cosmopolitismo, nonostante la loro concezione ecumenica dell'arte, i migliori fra questi poeti avanguardisti continuano ad essere i più argentini. L'argentinità di Girondo, Giüraldes, Borges, ecc. non è meno evidente del loro cosmopolitismo. L'avanguardismo letterario argentino si chiama «martinfierrismo». Chi abbia letto qualche volta la rivista di quel gruppo di artisti, «Martin Fierro», vi avrà trovato insieme agli echi più recenti dell'arte ultramoderna d'Europa, i più autentici accenti *gauchos*.

Qual è il segreto di questa capacità di sentire le cose del mondo e della terra natia? La risposta è facile. La personalità dell'artista, la personalità dell'uomo, non si realizza pienamente se non quando sa essere superiore ad ogni limitazione.

4. Nella letteratura peruviana, sia pure con minore intensità, avvertiamo lo stesso fenomeno. Fino a quando la letteratura peruviana conservò un carattere conservatore e accademico non seppe essere realmente e profondamente peruviana. Sino a pochissimi anni fa, la nostra letteratura non è stata che una modesta colonia della letteratura spagnola. La sua trasformazione, in questo come in altri casi, incomincia col movimento *Colonida*. In Valdelomar si diede il caso del letterato in cui si uniscono e si combinano il sentimento cosmopolita e il sentimento nazionale. L'amore snobistico per le cose e per le mode europee non soffocò né attenuò in Valdelomar l'amore per le rustiche e umili cose della sua terra e del suo villaggio. Al contrario, contribuì forse a suscitarlo e ad esaltarlo.

E adesso il fenomeno si accentua. Ciò che più ci attira, ciò che probabilmente ci emoziona di più nel poeta César Vallejo è la trama indigena, il fondo autoctono della sua arte. Vallejo è molto nostro, è molto indio. Il fatto che lo amiamo e lo comprendiamo non è un prodotto del caso. Non è neppure una conseguenza esclusiva del suo genio. È piuttosto una prova che attraverso queste strade cosmopolite ed ecumeniche che tanto ci vengono rimproverate, ci avviciniamo sempre di più a noi stessi.

Lettera a Samuel Glusberg
(Lima, 30 aprile 1927)

Signor don Samuel Glusberg
Buenos Aires.

Mio stimato compagno,
la prego di scusare il ritardo di queste righe. Avrei voluto rispondere senza indugio al suo gradito messaggio di amicizia e simpatia. Però, da qualche tempo mi vedo costretto a trascurare quasi completamente la mia corrispondenza. Ho una salute instabile. Salvai la mia vita, tre anni fa, a costo di un'amputazione e, ancora oggi soffro per le conseguenze di quella crisi che mi lasciò mutilato e infermo. Per fortuna, da pochi mesi, sto migliorando. Tuttavia, il lavoro che ho da fare è ancora superiore alle mie forze.

Ho ricevuto i libri che mi ha inviato e la ringrazio del favore. Nutro una grande stima per i loro autori, Horacio Quiroga e Sanín Cano. Su entrambi, dirà qualcosa «Amauta», la rivista che dirigo e che le inviamo regolarmente.

Politicamente, mi trovo nel polo opposto di Lugones. Sono rivoluzionario. Credo, però, che tra uomini di pensiero netto e posizione definita sia facile intendersi e apprezzarsi, anche se combattendosi. Soprattutto, combattendosi. Il settore politico con cui non mi intenderò mai è un altro: quello del riformismo mediocre, del socialismo addomesticato, della democrazia farisea. Inoltre, se la rivoluzione esige violenza, autorità, disciplina, sono per la violenza, per l'autorità, per la disciplina. L'accetto in blocco, con tutti i suoi orrori, senza codarde riserve. In Lugones ho sempre ammirato l'artista, il pensatore che si esprime senza equivoci e senza opportunismo. Ideologicamente, stiamo in campi avversi. Mi addolora che egli, con il suo nome e con la sua azione, rinforzi i conservatori. Anche se è sempre un vantaggio trovarsi con avversari della sua statura.

Le allego una copia dell'articolo che ho pubblicato su *Rahab* di Waldo Frank. Nell'ultimo numero di «Amauta» trova l'articolo che ho scritto per il «Boletín Bibliográfico» dell'Università di Lima. È stato riprodotto dal «Repertorio Americano» e altri giornali.

Se posso esserle utile alla diffusione a Lima delle opere della sua casa editrice, confidi in me come più le aggrada. Possiamo stabilire uno scambio con i libri che stampa la casa editrice Minerva.

«Amauta» le offre le sue pagine.

Sono lieto di mettermi a sua disposizione, con i più devoti sentimenti. Affettuosissimo compagno

Lettera a «La Prensa»

(Hospital de San Bartolomé, Lima, 10 giugno 1927)

Non è, assolutamente, mia intenzione polemizzare con le autorità di polizia rispetto al cosiddetto «complotto comunista» che affermano di aver scoperto. Però sì, voglio rettificare, senza indugio, le affermazioni che mi riguardano della versione che la polizia ha dato e che è stata accolta dal giornale che lei dirige.

In risposta alle accuse che, che in modo così impreciso, mi si rivolgono, mi limiterò alle seguenti, concrete e precise dichiarazioni:

1. Accetto integralmente la responsabilità delle mie idee, espresse chiaramente nei miei articoli apparsi nelle riviste nazionali o straniere con le quali collaboro, o della rivista «Amauta», fondata da me lo scorso settembre con fini che sono stati cagoricamente dichiarati nella sua presentazione; rifiuto, però, in modo assoluto, le accuse che mi attribuiscono la partecipazione a un piano o a un rocambolesco complotto di sovversione.

2. Rimando i miei accusatori ai miei propri scritti, pubblici o privati, da nessuno dei quali risulta che io, marxista convinto e confesso – e come tale lontano da utopismi nella teoria e nella pratica – mi intrattenga in assurde confabulazioni come quella che la polizia pretende di aver scoperto e che non è provata da nessuno dei documenti pubblicati.

3. Smentisco totalmente la mia supposta connessione con la centrale comunista in Russia (o con qualsiasi altra in Europa o in America); e affermo che non esiste alcun documento autentico che provi tale connessione (ricorderò, a proposito, che quando si diede conto dei risultati del registro dell'ufficio russo a Londra si annunciò che nessuno degli indirizzi o dei dati lì rinvenuti a proposito dei corrispondenti in America si riferiva al Perú)

4. La rivista «Amauta» – rivista di definizione ideologica della nuova generazione – ha ricevuto messaggi di solidarietà e plauso da intellettuali come Gabriela Mistral, Alfredo Palacios, Eduardo Dieste, José Vasconcelos, Manuel Ugarte, Emilio Frugoni, Harwarth Walden, F.T. Marinetti, Joaquín García Monge, Waldo Frank, Enrique Molina, Miguel de Unamuno e atri, di fama mondiale o ispanica, che non militano nel comunismo.

5. Dispongo della notizia certa che la riunione interrotta dalla polizia nel locale della Federación Gráfica era una riunione della Editorial Obrera Claridad che non ha nulla di illecito né di clandestino. Le rispettive convocazioni sono state pubblicate nei giornali.

Non rinnego né attenuo la mia responsabilità.

Quella delle mie opinioni, la accetto con orgoglio.

Credo, però, che le opinioni non siano, a norma di legge, soggette al controllo e ancora meno alla funzione della polizia e dei tribunali.

Sono due i meriti che, generalmente, mi sono stati sempre riconosciuti: una discreta misura d'intelligenza e sincerità nelle mie convinzioni. «La Prensa», commentando il mio libro *La Escena Contemporánea*, riconobbe generosamente in tale libro, che segnala la mia posizione ideologica, l'una e l'altra cosa. Ho, dunque, qualche diritto a che mi si ascolti e si crei un'affermazione, rigorosamente coerente con la mia attitudine e la mia dottrina, quella che sono estraneo a ogni genere di complotto creolo che, qui, può essere ancora prodotto dalla vecchia tradizione delle «cospirazioni». La parola rivoluzione ha un altro significato.

Dalla sua lealtà giornalistica, mi aspetto la pubblicazione di questa lettera e mi metto a sua disposizione.

Lettera alla Célula Aprista de México
(Lima, 16 aprile 1928)

Compagni,

non ho risposto finora alla lettera della *célula* firmata da Magda Portal, in attesa di una lettera di Haya de la Torre che mi precisasse meglio il senso dell'alternativa: «Alleanza o partito». La lettera della *célula* suppone che io sia influenzato semplicemente dal Secretariado di Buenos Aires, la *Ucsaya*, ecc., o pretende, per lo meno, che le mie posizioni siano essenzialmente le stesse di quel Secredariado. Fino alla ripresa delle pubblicazioni di «Amauta» sono stato sistematicamente privato dalla censura dei miei scambi e della mia corrispondenza, di modo che non ho conosciuto, all'occorrenza, né il numero di «La Correspondencia Sud Americana» dove – per quanto ho saputo successivamente, senza ottenerne una copia – apparvero le osservazioni del Secretariado di Buenos Aires, né le tesi della Ucsaya, né niente del genere. Solo recentemente ho ricominciato a ricevere «El Libertador», da quando la censura ha riscontrato che nella mia casella postale non intercetta che corrispondenza intellettuale o amministrativa che non ha valore ai suoi fini. D'altra parte, credo di avere dato più di una prova della mia attitudine a pensare per conto mio. Ragion per cui non mi preoccuperò di difendermi dal rimprovero di obbedire a suggestioni aliene. È stato anche questo il motivo per cui non mi sono affrettato a rispondere alla lettera della *célula*.

Dal momento che, però, non ho ricevuto finora nessun chiarimento di Haya, al quale ho scritto per esteso, ponendogli questioni concrete – attraverso la via di Washington, in dicembre – e giungono, al contrario, notizie che voi vi state dedicando a un'attività con la quale mi trovo in aperto contrasto, e per la quale nessuno degli elementi responsabili di qui è stato consultato, voglio farvi conoscere, senza attendere oltre, i miei punti di vista su questo nuovo aspetto della nostra discrepanza.

La questione: «l'Apra: alleanza o partito», che voi dichiarate sommariamente risolta, e che, in verità, non dovrebbe esistere in nessun modo, dato che l'Apra si intitola alleanza e si sottotitola fronte unico, passa in secondo piano, dall'istante in cui entra in scena il Partido Nacionalista Peruano, che voi avete deciso di fondare in Messico, senza il consenso degli elementi d'avanguardia che lavorano a Lima e nelle province. Ricevo una costante corrispondenza dalle province, di intellettuali, professionisti, studenti, maestri, ecc.; e mai, in nessuna lettera, ho trovato finora alcuna menzione del progetto che voi date per evidente e incontrastabile. Se ciò di cui si tratta, come sostiene Haya in una magnifica conferenza, è di scoprire la realtà e non d'inventarla, mi sembra che voi stiate seguendo un metodo totalmente diverso e contrario.

Ho letto un «secondo manifesto del comitato centrale del partito nazionalista peruviano, con base ad Abancay». E la sua lettura mi ha rattristato profondamente: 1. perché, come pezzo politico, appartiene alla più detestabile letteratura elettorale del vecchio regime; e 2. perché insinua la tendenza a fondare un movimento – la cui maggiore forza era fino a ora la sua verità – nel *bluff* e nella menzogna. Se questo ruolo fosse attribuito a un gruppo irresponsabile, non mi importerebbe la sua demagogia, perché so che in ogni campagna poca o tanta demagogia è inevitabile e persino necessaria. Però, in calce a questo documento c'è la firma di un comitato centrale che non esiste, ma che il popolo ingenuo crederà esistente e autentico. È in questi termini di grossolana e rozza demagogia creola che dobbiamo dirigerci al paese? Non vi è lì, una sola volta, la parola socialismo. È tutta una declamazione strepitosa e vuota di liberaloidi di antico stile. Come prosa e come idea, quel pezzo sta al di sotto della letteratura politica successiva a Billinghurst.

Da parte mia, sento l'urgente dovere di dichiarare che non aderirò in nessun modo a questo partito nazionalista peruviano che, a mio giudizio, nasce del tutto inadatto a farsi carico di un'opera storica per la cui preparazione, fino a ieri, siamo stati d'accordo. Credo che il nostro movimento non debba riporre il suo esito in inganni, né in specchietti per le allodole. La verità è la sua forza, la sua unica forza, la sua migliore forza. Non credo, con voi, che per vincere sia necessario avvalersi di «tutti i mezzi creoli». La tattica, la prassi sono, in se stesse, qualcosa di più che forma e sistema. I mezzi, anche quando si tratta di movimenti ben addottrinati, rischiano di sostituire i fini. Ho visto formarsi il fascismo. Chi erano, inizialmente, i fascisti? Quasi tutti elementi da più tempo ancora impregnati di storia rivoluzionaria di quanto non lo sia ciascuno di noi. Un socialista di estrema sinistra, come Mussolini, attore della settimana rossa di Bologna; sindacalisti rivoluzionari di temperamento eroico, come Corridoni, formidabile organizzatore operaio; anarchici di grande ampiezza intellettuale e filosofica come Massimo Rocca; futuristi, di stridente ultraismo come Marinetti, Settimelli, Bottai, ecc. Tutta quella gente era, o si sentiva, rivoluzionaria, anticlericale, repubblicana «più

in là del comunismo», secondo la frase di Marinetti. E voi sapete come il corso stesso della loro azione li trasformò in una forza diversa da quella che essi stessi supponevano. La tattica esigeva di attaccare la burocrazia rivoluzionaria, dividere il partito socialista, spezzare l'organizzazione operaia. Per questa impresa, la borghesia li rifornì di uomini, camion, armi e denaro. Il socialismo, il proletariato erano, nonostante tutte le loro zavorre burocratiche, la rivoluzione. Il fascismo ebbe, per forza, una funzione reazionaria.

Mi oppongo a ogni equivoco. Mi oppongo a che un movimento ideologico che, per la sua giustificazione storica, per l'intelligenza e l'abnegazione dei suoi militanti, per l'altezza e la nobiltà della sua dottrina, conquisterà la coscienza della parte migliore del paese, se non lo roviniamo noi stessi, abortisca miserabilmente in una volgarissima agitazione elettorale. In questi anni di malattia, di sofferenza, di lotta ho invariabilmente estratto le forze della mia speranza ottimista da quella gioventù che ripudiava la vecchia politica perché, tra le altre cose, ripudiava i «metodi creoli», la declamazione caudillistica, la retorica vuota e fanfarona. Difendo tutte le mie ragioni vitali, nel difendere le mie ragioni intellettuali. Non mi presto a una defezione. Ciò che ho sofferto, mi sta terribilmente irritando e angustiando. Non voglio essere patetico, ma non posso nascondervi che vi scrivo con fremito, ansietà e disperazione.

E non sono il solo in questa posizione. La condividono tutti coloro che conoscono la vostra propaganda – propaganda che, d'altra parte, non è giustificata nemmeno dalla sua efficacia – perché fallirà inevitabilmente. Ci siamo accordati su una lettera collettiva che vi invieremo molto presto.

Da ora a quel momento, spero di ricevere notizie migliori. E nel frattempo vi abbraccio con un cordiale sentimento.

José Carlos Mariátegui

Schema per una spiegazione di Chaplin[19]

di J.C. Mariátegui

Presentazione[20]

Quando Mariátegui ritorna a Lima, nel 1923, l'ambiente giornalistico lo riconosce, ormai, come un poeta di «autentica ispirazione e di raffinato senso estetico»

[19] Pubblicato in «Variedades», Lima, 6 e 13, ottobre 1928 e, con qualche modifica di forma, in «Amauta», 18, Lima, ottobre 1928, pp. 66-71. Per la traduzione italiana si fa riferimento alla raccolta Mariátegui 1975 [N.d.C.].

[20] Traduzione italiana di Maura Brighenti.

(1923, 138)[21]*. Chiamato a chiarire la propria «concezione d'arte», è restio a darne una definizione, anche se sostiene che la sua è un'epoca di crisi che non colpisce solo l'economia, la politica e la filosofia, ma anche l'arte. Molto più di una fase creativa, gli sembra una fase distruttiva.*

Reinseritosi da poco nell'ambiente culturale peruviano, Mariátegui considera l'avanguardismo poetico come tipicamente cosmopolita e urbano. Non si è ancora manifestata la corrente indigenista che avrebbe avuto il suo picco nel 1926 e le più audaci avventure letterarie – nello stile di Flechas *(1924) – si presentano ai suoi occhi come gesti iconoclastici, ancora intrisi di un modernismo estetizzante. Crede che l'apparizione di «-ismi», come quelli europei sia il risultato di una nuova «essenza artistica» e non una mera questione di forma. La ricezione del surrealismo e l'emergenza di una forte corrente indigenista nella letteratura peruviana sdoppiano la sua prospettiva. La diagnosi formulata in «Arte, revolución y decadencia» (1926a) finisce per acquisire un carattere «transnazionale» nel percorso di trasformazione verso un ordine nuovo. A partire da qui, Mariátegui riflette sulla relazione tra la nozione di autonomia e l'idea di libertà, che costituirà la base del progetto estetico-politico della rivista «Amauta» (1926-1930).*

Nel più voluminoso dei suoi Siete Ensayos *(1928), Mariátegui dichiara di avere una concezione estetica che «senza cessare di essere strettamente estetica», si fonde, nell'intimo della sua coscienza, con le sue concezioni politiche, morali e religiose. Fedele alla massima che indica la necessità di accorciare le distanze tra l'arte e la vita, e che contraddistinse le correnti avanguardiste radicali, Mariátegui assegna all'arte una funzione disvelatrice dei conflitti e la intende come un modo per progettare sogni sociali. Il carattere rivoluzionario dell'arte non risiede nella sua capacità di trasmettere fedelmente un'ideologia socialista, ma nella sua potenzialità di esprimere la fede, individuale e collettiva, che dinamizza ogni processo di trasformazione. La capacità creatrice si lega alla sensibilità di un'artista capace di avvertire l'angustia, per progettare nella sua opera un altro stadio umano. Molteplici «finzioni» che possono mostrare nuove forme di relazioni sociali. Mariátegui elabora, così, una concezione del realismo che prende le distanze da ogni prospettiva mimetica o di riflesso naturalista, concezione che egli stesso identifica con l'«arte di propaganda». È una concezione che è debitrice dell'esperienza surrealista, ossia di un'esperienza che ha svelato l'esistenza di nuove realtà multiple e che «ricrea» l'esistenza, allontanandosi dalle «torri di avorio» estetizzanti.*

Anche con l'indigenismo è accaduto qualcosa di simile. Mariátegui ha ampliato la nozione di «peruvianità» al mondo indigeno, anche se ancora in

[21] Si veda «Reportaje a José Carlos Mariátegui», pubblicato in «Variedades» (Lima, maggio 1923), incluso in «Instantáneas» (Mariátegui 1987).

stato embrionale, realizzando, con tale operazione, la costruzione di un mito collettivo che rende prossima la possibilità di una nazionalità nuova.

In questo contesto, può apparire certo curioso l'interesse di Mariátegui per fenomeni che denomina «puri», come il cinema chapliniano o la poesia di José María Eguren, nonché il fatto che, nella fase finale della sua breve vita, delinei una concezione di autonomia dell'arte che punta a spiegare la sua recente «emancipazione» come pratica, con proprie regole di funzionamento e consacrazione. Già in uno dei suoi primi interventi critici, Aspectos viejos y nuevos del futurismo *(1921), Mariátegui comincia a definire la propria posizione rispetto all'autonomia relativa dei fenomeni artistici e alla loro relazione con la politica. Delinea qui, anticipatamente, l'idea della necessità di delimitare e rispettare le frontiere tra l'arte e la politica. Sembra già consapevole del legame che prenderà vita, e si svilupperà per tutto il corso degli anni venti, tra avanguardismo e rivoluzione sociale. Critica duramente le incursioni politiche del futurismo, poiché crede che, anziché mantenere le proprie dichiarazioni dentro i confini della produzione artistica, esso cerchi di estendersi – dalle regole dell'arte – agli altri spazi del sociale, universalizzando i propri principi estetici. Per questo le scuole artistiche gli sembrano «imperialiste, conquistatrici ed espansioniste»:*

> *Non c'è, dunque, nulla da rimproverare a Marinetti perché ha pensato che l'artista doveva avere un ideale politico. Però sì, bisogna ridere di lui perché ha supposto che un comitato di artisti potesse improvvisare a chiacchiere una dottrina politica. L'ideologia politica di un artista non può uscire dalle assemblee degli esteti (1921, 222).*

Quell'invasione di campo ha provocato un risultato falso, letterario e artificiale che, a detta di Mariátegui, «non poteva di certo chiamarsi legittimamente futurista, perché era saturo di sentimento conservatore». I surrealisti, al contrario, accettano un programma politico marxista sulla base del riconoscimento, alla politica, di un terreno d'azione differente all'arte:

> *(Il surrealismo) anziché lanciare un programma di politica surrealista, accetta e sottoscrive il programma della rivoluzione concreta, presente: il programma marxista della rivoluzione proletaria. Nel terreno sociale, politico, economico, riconosce vitalità unicamente al movimento marxista. Non gli viene in mente di sottomettere la politica alle regole e ai gusti dell'arte […] autonomia dell'arte sì, ma non chiusura dell'arte. Niente gli è più estraneo della formula dell'arte per l'arte (1930, 47).*

Quando Mariátegui parla di fenomeni artistici «puri» si riferisce, generalmente, all'opera degli artisti che cercano solo di produrre «effetto artistico»; nel caso della letteratura, «solo poesia». Festeggia l'effetto «puramente artistico» in opere che funzionano come franco tiratrici e, dunque, dedicate a combattere i canoni dell'arte borghese. Dichiara l'esigenza di una categoria artistica del

grottesco, alla quale riconoscerà l'effetto di ridicolizzare i pilastri dell'«assoluto di un'epoca».

La lettura che, nel 1929, Mariátegui offre del film chapliniano The gold rush*, evidenzia anche il lato anarchico e dissolvente dell'arte, pur trascendendo quest'effetto e presupponendo l'esigenza di fenomeni «puramente estetici». Sembra riconoscere al prodotto estetico un «eccedente simbolico» che supera le intenzioni dell'artista perché sorge attraverso la sua captazione dello «spirito dell'epoca» e si coniuga con una recezione favorevole da parte del pubblico.*

Quell'aspetto particolare dell'estetica chapliniana che consiste nella comunicazione che Chaplin ha stabilito con le masse, può essere articolato con la politica, ma non si esaurisce in essa, né perde, per questo, il suo carattere strettamente estetico. Ciò che risalta qui, quindi, non è solo il carattere anti-borghese e libertario della bohéme di Charlot, ma anche la natura profondamente disalienante delle immagini, assai crude, di The gold rush*. Questo film smonta, secondo Mariátegui, l'origine del capitalismo, indicando il momento preciso in cui si è rinunciato a cercare «la teoria dell'oro per cercare l'oro reale, l'oro fisico». Mariátegui sostiene che l'«universalità di Chaplin» deriva dal fatto che la sua opera ha costituito uno dei più grandi e «puri» fenomeni artistici contemporanei. Nonostante i suoi film non appartengano, in quel momento, al genere di spettacolo hollywoodiano, la sua arte è applaudita «da dotti e analfabeti, da letterati e pugili».*

Il film affronta, in effetti, il tema dell'intima trasformazione che ha coinvolto gli uomini giunti in Nord-America in piena febbre dell'oro. Chaplin appare come l'eroe fragile, ma profondamente umano, che si associa all'impresa criticandone la voracità, estraniandosi e permettendo a noi spettatori di prendere le distanze dalla disumanizzazione collegata dell'ossessione del successo. Il suo compagno, smarrendo ogni senso di solidarietà, si preparava a sbarazzarsi di tutto ciò che si fosse frapposto al suo cammino, senza che un minimo dubbio gli permettesse di scorgere quanto impossibile fosse la fantasia solitaria e individualista promessagli dal «sogno americano». Per Mariátegui, il cineasta riesce a esprimersi nel linguaggio dell'immagine, stabilendo una comunicazione efficace con il pubblico. Il circo sembra a Mariátegui il miglior risultato artistico di Chaplin: lo considera un atto «puramente e assolutamente cinematografico», poiché egli è riuscito a esprimersi solo attraverso le immagini. Il pubblico riesce a captare perfettamente il significato degli episodi della commedia «senza praticamente la necessità di didascalie»:

> *Il cinema consente a Chaplin di assistere l'umanità nella sua lotta contro il dolore, con un'estensione e una simultaneità che nessun artista ha mai raggiunto. L'immagine di questo bohémien tragicamente comico è un viatico quotidiano di allegria per i cinque continenti. L'arte raggiunge, con Chaplin, il massimo della sua funzione edonistica e liberatoria. Chaplin allevia, con il suo sorriso e la sua figura dolenti, la tristezza del mondo.*

> *E contribuisce alla miserabile felicità degli uomini più di qualunque dei suoi statisti, filosofi, industriali e artisti (*infra*).*

Anche se lascia trasparire i suoi «gusti» e le sue preferenze estetiche, Mariátegui non formula mai un programma estetico prescrittivo, né mai dichiara l'adesione esclusiva di «Amauta» a una corrente estetica, per quanto sia la più originale e rivoluzionaria che si presenta ai suoi occhi. Celebra, piuttosto, quelle espressioni artistiche che cercano di mostrare nuove realtà e si connettono al processo di «peruanizzazione del Perú». Mostra un'inconfondibile predilezione per il pluralismo e la diversità artistica e, per questo, non pretende mai dai suoi collaboratori una prova del «contenuto marxista» delle loro proposte estetiche, né adatta le sue opere in funzione della loro efficacia politica nella presa di coscienza delle masse. Il rapporto con le masse non è una responsabilità dell'arte, è un problema politico che deve essere affrontato dal partito rivoluzionario.

Se Mariátegui avesse potuto conoscere il destino dell'alleanza tra il surrealismo francese e il comunismo negli anni trenta, l'avrebbe probabilmente considerato come un'invasione di campo di segno opposto rispetto a quella che si era data con il futurismo di Marinetti, ovvero, dalla politica all'arte, e avrebbe rifiutato l'autoritarismo sovietico che, alla fine, portò alla rottura. Tuttavia, non visse abbastanza.

Fernanda Beigel

***

Il tema Chaplin mi sembra, nell'ambito di qualsiasi interpretazione della nostra epoca, non meno notevole del tema Lloyd George o del tema Mac Donald (se gli cerchiamo degli equivalenti solo in Gran Bretagna). Molti hanno trovato esagerata l'affermazione di Henri Poulaille che *The Gold Rush* («Dietro all'oro», «La Chimera dell'oro» sono traduzioni solo approssimative di quel titolo) è il migliore romanzo contemporaneo. Ma – localizzando sempre Chaplin nel suo paese – credo che, ad ogni modo, la risonanza umana di *The Gold Rush* superi di gran lunga quella dello *Schema di Storia Universale* di H. G. Wells e del teatro di Bernard Shaw. È questo un fatto che Wells e Shaw sarebbero, senz'altro, i primi a riconoscere. (Shaw esagerandolo in maniera generosa ed esasperata, e Wells attribuendolo, un po' melanconicamente, alla scarsa diffusione dell'istruzione secondaria).

L'immaginazione di Chaplin sceglie, per le sue opere, argomenti di categoria non inferiore al ritorno di Matusalemme o alla rivalutazione di Giovanna d'Arco: l'Oro, il Circo. E, inoltre, realizza le sue idee con maggiore efficacia artistica: l'intellettualismo ligio alle regole dei guardiani dell'ordine estetico si scandalizzerà per questa affermazione. Il successo di Chaplin si spiega, secondo le loro

formule mentali, allo stesso modo di quello di Alessandro Dumas o Eugenio Sue. Ma, senza ricorrere alle argomentazioni di Bontempelli sul romanzo d'intreccio e senza sottoscrivere la sua rivalutazione di Alessandro Dumas, questo giudizio semplicistico si squalifica non appena si ricorda che l'arte di Chaplin viene gustata, con la stessa fruizione, da dotti e analfabeti, da letterati e pugili. Quando si parla dell'universalità di Chaplin non ci si appella alla prova della sua popolarità. Chaplin ha tutti i suffragi: quelli della maggioranza e quelli della minoranza. La sua fama è al tempo stesso rigorosamente democratica e aristocratica. Chaplin è un vero tipo di *élite*, per tutti quelli che non dimenticano che *élite* vuol dire *eletta*.

La ricerca, la conquista dell'oro, il *gold rush* è stato il capitolo romantico, la fase bohémienne dell'epopea capitalista. L'epoca capitalistica comincia nel momento in cui l'Europa rinuncia a trovare la teoria dell'oro per cercare solo l'oro reale, l'oro fisico. La scoperta dell'America è, soprattutto per questo, così intimamente e fondamentalmente legata alla sua storia. (Canadà e California: grandi stazioni del suo itinerario). Senza dubbio la rivoluzione capitalista fu, in primo luogo, una rivoluzione tecnologica: la sua prima grande vittoria è la macchina; la sua massima invenzione, il capitale finanziario. Ma il capitalismo non è mai riuscito a emanciparsi dall'oro, nonostante la tendenza delle forze produttive a ridurlo a un simbolo. L'oro non ha smesso di insidiare il suo corpo e la sua anima. La letteratura borghese, tuttavia, ha trascurato quasi completamente questo tema. Nel secolo diciannovesimo, solo Wagner lo sente e lo esprime nella sua maniera grandiosa e allegorica. Il romanzo dell'oro compare ai nostri giorni: *L'Or* di Blaise Cendrars, *Tripes d'Or* di Crommelynck, sono due esemplari diversi ma affini di questa letteratura. Anche *The Gold Rush* appartiene, legittimamente, ad essa. Per questo aspetto, il pensiero di Chaplin e le immagini in cui si riversa nascono da una grande intuizione attuale. È imminente la creazione di una grande satira contro l'oro. Ne abbiamo già le anticipazioni. L'opera di Chaplin afferra qualcosa che si agita vivamente nel subcosciente del mondo.

Chaplin incarna, nel cinema, il bohémien. Qualunque sia la sua mascheratura, immaginiamo sempre Chaplin nella figura vagabonda di Charlot. Per arrivare alla più profonda e nuda umanità, al dramma più puro e silenzioso, Chaplin ha assolutamente bisogno della miseria e della fame di Charlot, della bohème di Charlot, del romanticismo e dell'insolvenza di Charlot. È difficile definire con esattezza il bohémien. Navarro Monzó – per il quale San Francesco d'Assisi, Diogene e lo stesso Gesù sarebbero la sublimazione di questa stirpe spirituale – afferma che il bohémien è l'antitesi del borghese. Charlot è l'antiborghese per eccellenza. È sempre pronto per l'avventura, per il cambiamento, per la partenza. Non lo si può concepire in possesso di un libretto di risparmio. È un piccolo Don Chisciotte, un giullare di Dio, umorista e randagio.

Era logico, quindi, che Chaplin fosse capace di interessarsi solo all'impresa bohémienne, romantica del capitalismo: quella dei cercatori d'oro. Charlot po-

teva partire per l'Alaska, arruolato nella falange avida e miserabile che partiva per scoprire l'oro con le proprie mani sulla montagna scoscesa e nevosa. Non poteva rimanere a ricavarlo, con arte capitalistica, dal commercio, dall'industria, dalla borsa. L'unica maniera di immaginare Charlot ricco era questa. Il finale di *The Gold Rush* – che alcuni trovano banale, perché preferirebbero che Charlot ritornasse alla sua *bohème* pezzente – è assolutamente giusto e necessario. Non obbedisce minimamente a ragioni di tecnica yankee.

Tutta l'opera è costruita in modo insuperabile. L'elemento sentimentale, erotico, interviene nel suo sviluppo come misura matematica, con rigorosa necessità artistica e biologica. Jim Mc Kay trova Charlot, suo antico compagno di miseria e di vagabondaggio, proprio nel momento in cui Charlot, in fase di esaltazione amorosa, prenderà con estrema energia la decisione di accompagnarlo in cerca della grande miniera perduta. Chaplin, autore, sa che l'esaltazione erotica è uno stato propizio alla creazione, alla scoperta. Come Don Chisciotte, Charlot deve innamorarsi prima di intraprendete il suo viaggio temerario. Una volta innamorato, in maniera appassionata e generosa, è impossibile che Charlot non trovi la miniera. Nessuna forza, nessun incidente può fermarlo. Non importerebbe se la miniera non esistesse. Non importerebbe se Jim Mc Kay, con il cervello annebbiato dal colpo che gli cancellò la memoria e gli fece sbagliare la strada, si ingannasse. Charlot troverebbe in tutti i modi la miniera favolosa. Il suo *pathos* gli conferisce una forza soprannaturale. La valanga, la tormenta, sono incapaci di sconfiggerlo. Sull'orlo di un precipizio, avrà dell'energia di riserva per respingere la morte e spiccare un salto mortale al di sopra di essa. Deve ritornare da questo viaggio, milionario. E chi poteva essere, nell'ambito delle contraddizioni della vita, il compagno logico della sua avventura vittoriosa? Chi, se non questo Jim Mc Kay, questo tipo feroce, brutale, integrale, di cercatore d'oro che, impazzito di fame sulla montagna, volle un giorno assassinare Charlot per mangiarselo? Mc Kay ha, in maniera rigorosa, completa, la costituzione del perfetto cercatore d'oro. Non è eccessiva né fantasiosa la ferocia che Chaplin gli attribuisce, famelico, disperato. Mc Kay non poteva essere l'eroe perfetto di questo romanzo se Chaplin non lo avesse immaginato deciso, in un caso di emergenza, a divorare un compagno. La sua ragione è darwiniana e spietatamente individualista.

In quest'opera, quindi, Chaplin non si è impadronito, genialmente, solo di un'idea artistica della sua epoca, ma l'ha espressa in termini psicologici strettamente scientifici. *The Gold Rush* è una conferma di Freud. Discende, per quel che riguarda il mito, dalla tetralogia wagneriana. Dal punto di vista artistico, spirituale, supera, oggi, il teatro di Pirandello e il romanzo di Proust e di Joyce.

Il circo è uno spettacolo bohémien, un'arte bohémienne per eccellenza. In questo aspetto, ha la sua prima e più intima affinità con Chaplin. Il circo e il cinema, d'altronde, rivelano un'evidente parentela, nell'ambito della loro autonomia di tecnica e di sostanza. Il circo, anche se in modo diverso e con un diverso

stile, è movimento di immagini come il cinema. La pantomima è l'origine dell'arte cinematografica, muta per eccellenza, nonostante l'impegno di farla parlare. Chaplin deriva proprio dalla pantomima, cioè dal circo. Il cinema ha assassinato il teatro, in quanto teatro borghese. Contro il circo non ha potuto fare nulla. Gli ha sottratto Chaplin, artista di cinema, spirito da circo, in cui è vivo tutto ciò che di bohémien, di romantico, di nomade c'è nel circo. Bontempelli ha congedato senza complimenti il vecchio teatro borghese, letterario, parolaio. Il vecchio circo, frattanto, è vivo, agile, intatto. Mentre il teatro ha bisogno di essere riformato, di essere rinnovato, ritornando al «mistero» medievale, allo spettacolo plastico, alla tecnica agonistica o circense, o avvicinandosi al cinema con l'atto sintetico della scena mobile, il circo ha solo bisogno di continuare: nella sua tradizione trova tutti i suoi elementi di sviluppo e di proseguimento.

L'ultimo film di Chaplin è, in maniera subconscia, un ritorno sentimentale al circo, alla pantomima. Dal punto di vista spirituale, contiene una forte critica di evasione da Hollywood. È significativo che ciò non abbia ostacolato, ma anzi favorito, una compiuta realizzazione cinematografica. Ho trovato in una succosa rivista di avanguardia delle obiezioni a *Il Circo*, come opera d'arte. Io penso tutto il contrario. Se l'elemento artistico, nel cinema, è soprattutto l'aspetto cinematografico, con *Il Circo* Chaplin ha colto più che mai nel segno. *Il Circo* è puramente e assolutamente cinematografico. *Chaplin* è riuscito, in quest'opera, a esprimersi solo per immagini. Le didascalie sono ridotte al minimo. E avrebbero potuto essere soppresse del tutto, senza che lo spettatore avesse più difficoltà a capire la commedia.

Chaplin proviene, secondo un dato su cui la sua biografia insiste sempre, da una famiglia di *clowns*, di artisti del circo. In ogni caso, egli stesso è stato *clown* in gioventù. Quale forza ha potuto sottrarlo a quest'arte, tanto consona con la sua anima di bohémien? L'attrazione del cinema, di Hollywood, non mi sembra la sola e nemmeno la più decisiva. Ho il gusto delle spiegazioni storiche, economiche e politiche e, anche in questo caso, credo possibile tentarne una, forse più seria che umoristica.

Il *clown* inglese rappresenta il massimo grado di evoluzione del pagliaccio. È il più lontano possibile da quei pagliacci sboccati, eccessivi, striduli, mediterranei, che siamo abituati a trovare nei circhi viaggianti, ambulanti. È un mimo elegante, misurato, matematico, che esercita la sua arte con una dignità perfettamente anglicana. Alla produzione di questo tipo umano la Gran Bretagna è giunta – come a quella del *pur sang* da corsa o da caccia – seguendo un principio selettivo darwiniano e rigoroso. Il riso e il gesto del *clown* sono un aspetto essenziale, classico, della vita britannica; una rotella e un movimento della magnifica macchina dell'Impero. L'arte del *clown* è un rito; la sua comicità, assolutamente seria. Bernard Shaw, metafisico e religioso, nel suo paese non è altro che un *clown* che scrive. Il *clown* non costituisce un tipo, ma piuttosto un'istituzione,

rispettabile quanto la Camera dei Lords. L'arte del *clown* rappresenta l'addomesticamento della buffoneria selvaggia e nomade del bohémien, secondo il gusto e le necessità di una società capitalistica raffinata. La Gran Bretagna ha fatto, col riso del *clown* da circo, la stessa operazione fatta col cavallo arabo: lo ha educato con arte capitalistica e zootecnica, per svago puritano della sua borghesia manchesteriana e londinese. Il *clown* illustra in maniera notevole l'evoluzione della specie.

Apparso in un'epoca di preciso e regolare apogeo britannico, nessun *clown*, nemmeno il più geniale Chaplin, avrebbe potuto disertare dalla sua arte. La disciplina della tradizione, la meccanica dell'abitudine, non turbate né scosse, sarebbero state sufficienti a frenare automaticamente qualsiasi impulso di evasione. Lo spirito della severa Inghilterra corporativa era sufficiente, in un periodo di normale evoluzione britannica, per mantenere la fedeltà al mestiere, alla corporazione. Ma Chaplin è entrato nella storia in un momento in cui l'asse del capitalismo si spostava sordamente dalla Gran Bretagna al Nord America. Lo squilibrio del meccanismo britannico, registrato tempestivamente dal sui spirito ultrasensibile, ha agito sulle sue spinte centrifughe e secessioniste. Il suo genio ha sentito l'attrazione della nuova metropoli del capitalismo. La lira sterlina al di sotto del dollaro, la crisi dell'industria carbonifera, l'arresto dei telai di Manchester, l'agitazione automobilistica delle colonie, la nota di Eugenio Chen su Hankow, tutti questi sintomi di un indebolimento della potenza britannica sono stati presentiti da Chaplin – attento ricettore dei più segreti messaggi dell'epoca –, quando da una rottura dell'equilibrio interno del *clown* nacque Charlot, l'artista del cinema. La forza di gravità degli Stati Uniti, in rapida crescita capitalistica, non poteva fare a meno di strappare Chaplin a un destino di *clown* che si sarebbe compiuto normalmente sino alla fine, senza una serie di interruzioni nelle correnti ad alta tensione della storia britannica. Come sarebbe stato diverso il destino di Chaplin nell'epoca vittoriana, anche se già allora il cinema e Hollywood avessero acceso i loro riflettori!

Ma gli Stati Uniti non si sono annessi spiritualmente Chaplin. La tragedia di Chaplin, l'umorismo di Chaplin, derivano la loro intensità da un conflitto intimo tra l'artista e il Nord America. La salute, l'energia, l'*élan* del Nord America conquistano e stimolano l'artista; ma la sua puerilità borghese, la sua prosaicità arrivista, ripugnano al bohémien, romantico nel fondo. L'America del Nord, a sua volta, non ama Chaplin. I gestori di Hollywood, come ben si sa, lo ritengono un sovversivo, un oppositore. L'America del Nord avverte che in Chaplin c'è qualcosa che gli sfugge. Chaplin sarà sempre bollato di bolscevismo, tra i neoquaccheri della finanza e dell'industria yankee.

Di questa contraddizione, di questo contrasto, si alimenta uno dei più grandi e più puri fenomeni artistici contemporanei. Il cinema consente a Chaplin di assistere l'umanità nella sua lotta contro il dolore, con un'estensione e una simultaneità che nessun artista ha mai raggiunto. L'immagine di questo bohémien tragicamente comico è un viatico quotidiano di allegria per i cinque continenti.

L'arte raggiunge, con Chaplin, il massimo della sua funzione edonistica e liberatoria. Chaplin allevia, con il suo sorriso e la sua figura dolenti, la tristezza del mondo. E contribuisce alla miserabile felicità degli uomini più di qualunque dei suoi statisti, filosofi, industriali e artisti.

Lettera a Moises Arroyo Posadas

(Lima, 5 giugno 1929)

Stimato compagno Arroyo Posadas,

confermo di aver ricevuto la sua interessante lettera, sui cui argomenti prometto di scriverle più ampiamente quando avrò la sua risposta. Tutte le notizie che mi trasmette sono del più vivo interesse per il definitivo orientamento che sta acquisendo il nostro lavoro.

Accolgo, con simpatia e adesione, la sua iniziativa di creare in «Labor» una pagina dedicata ai *comuneros* indigeni. La nostra idea è di contribuire all'organizzazione di un piccolo periodico destinato espressamente ai contadini indigeni. Si chiamerà «El Ayllu». Nell'attesa che il progetto prenda corpo, però, la pagina di «Labor» che lei suggerisce rivestirà la stessa funzione.

Attendiamo la risposta di altri nuclei di simpatizzanti incaricati di organizzare la diffusione di «Labor» per continuare, puntualmente, la diffusione del nostro quindicinale, nel quale dobbiamo vedere il germe di un futuro giornale socialista.

Alcuni giorni fa, ho scritto a Espinoza Bravo, rispondendo alle sue ultime lettere. Gli abbiamo spedito una serie di copie che deve trasmettere a lei e a altri compagni, se non lo ha ancora fatto. Mi avvisi se ha ricevuto la mia lettera e le altre informazioni.

Saluti Monge, Espinoza e altri amici e accolga il più cordiale saluto dal suo amico e compagno

José Carlos Mariátegui

P.S. Converrebbe che il Círculo Obrero o il gruppo organizzatore della Federación Regional Obrera del Centro si dirigessero a «El Trabajador Latino-Americano», Strada 9 de Abril 1653 all'incrocio con Gaboto, Montevideo, sollecitandogli l'invio regolare di questa rivista nella quantità che si reputa necessaria. È l'organo della Confederación Sindical Latino-Americana che deve essersi costituita definitivamente nel gran congresso sindacale che si è appena tenuto a Montevideo, e nel quale sono stati rappresentati più di 800.000 operai organizzati in America Latina.

Scriva subito, chiedendo come nostro collaboratore in quella regione una collezione completa del periodico, che si vende a soli dieci centesimi a copia, con sconto per gli agenti.

Lettera a Nicanor A. de la Fuente

(Lima, 20 giugno 1929)

Caro Nicanor A. de la Fuente,

è da qualche settimana che avverto la necessità di scriverle, anche se, come già altre volte, ciò confligge con le mie troppe occupazioni. Ho voluto anche, prima di scriverle, che fosse messo a conoscenza delle ultime tappe del processo di definizione teorica e di organizzazione pratica, accelerato indirettamente da quella che possiamo chiamare la deviazione «aprista». Oggi, deve conoscere documenti sufficientemente chiarificatori e altri giungeranno a sua conoscenza. Si è liquidato il problema, con l'attitudine assunta dal gruppo di Parigi, il più denso e integro ideologicamente dei gruppi di militanti in territorio straniero. Quelli del Messico hanno totalmente rivisto la loro attitudine, e coloro che ancora oggi si ostinano, sono legati solo alla formula dell'Apra, che proprio loro hanno compromesso in modo irreparabile. In quanto organizzazione continentale, l'Apra dipende da ciò che decide il congresso antimperialista di Parigi, alle cui decisioni, certamente ispirate dalla necessità di unificare il movimento antimperialista, nessun rivoluzionario può opporre resistenza. In quanto organizzazione nazionale – vale a dire, come fronte unico – l'organizzazione delle masse secondo la loro tendenza o dottrina è rinviata a tempi successivi. Noi lavoriamo con il proletariato e per il socialismo. Se ci sono gruppi disposti a lavorare con la piccola borghesia per un nazionalismo rivoluzionario, che occupino il loro posto. Non ci rifiuteremo di collaborare con loro, se rappresentano effettivamente una corrente, un movimento di massa. Mi sembra che, posta in questi termini, la questione sia completamente chiara e si escluda ogni possibilità di divisione.

Ho parlato con il compagno A. della necessità che si costituisca formalmente il gruppo di Chiclayo e si tracci, da subito, un piano di lavoro. Sul terreno ideologico, questo gruppo deve funzionare come un centro di studi marxisti e la sua missione è preparare, dal punto di vista dottrinario, i quadri del movimento socialista. Nel lavoro di applicazione e studio, due compiti si impongono: quello di costituire, con una base preferibilmente di insegnanti, il laboratorio di autoeducazione operaia del dipartimento (si vedano nel n. 8 di «Labor» le istruzioni in proposito); e quello di analizzare, conformemente al metodo marxista, la questione agraria regionale all'interno della quale fermentano evidenti possibilità rivoluzionarie. D'altra parte, urge il sostegno all'organizzazione degli operai e dei contadini, e la necessità di mantenere il contatto con le comunità e federazioni esistenti, di incorporarle alla Confederación General de los Trabajadores del Perú, recentemente costituita.

Le raccomando di entrare immediatamente in corrispondenza con Eudocio Ravines, I.T.E. Internazionale dei Lavoratori dell'Insegnamento Avenue Mathurin

Moreau 8, Parigi. È il più serio e orientato tra i nostri compagni all'estero. Ha creato a Parigi un centro di studi marxisti che pubblicherà, prossimamente, un organo teorico. È, inoltre, un grande spirito, con cui sarà proficuo entrare in relazione e stringere conoscenza. Gli scriva una volta ricevute queste righe e gli chieda, per gli insegnanti di lì, la rivista stampata dall'organizzazione presso cui lavora e che rappresenta l'avanguardia del movimento sindacale degli insegnanti.

Allo stesso modo, urge che in Chiclayo, Chepén, Pacasmayo, ecc. si riceva regolarmente «El Trabajador Latino-Americano», organo della Confederación Sindical Latinoamericana, definitivamente fondata nella recente conferenza sindacale latinoamericana, a cui hanno partecipato più di cinquanta autentici delegati delle masse operaie e contadine, rappresentando 800.000 lavoratori organizzati. È una rivista che informa ampiamente il proletariato sul movimento sindacale. Il prezzo di una copia è di soli 10 centesimi, con uno sconto per le agenzie e organizzazioni. Gliene mando una copia, per mezzo di A., perché lo conosca, se non è già giunto nelle sue mani.

La questione agraria del nord mi sembra particolarmente interessante. Non sarebbe marxista rinchiudersi in una statica negazione. Si trovano, lì, le iniziali manifestazioni di un conflitto fra il capitalismo e il feudalesimo, il cui sviluppo non può non avere un'importanza rivoluzionaria. I comitati agrari, meccanismi oggi ufficiali, sono suscettibili di trasformazione nel corso di una lotta dalla quale non possiamo essere assenti. I grandi latifondisti rappresentano la classe feudale, la più ritardataria e conservatrice. Nessun aiuto, neanche il più indiretto, deve essere prestato alla loro lotta contro il capitalismo. Bisogna denunciare la demagogia dell'«agrarismo» ufficiale, ma riconoscere in esso uno strumento della politica capitalistica che, per la sua stessa natura, è destinato a promuovere l'agitazione delle masse agricole contro il latifondismo feudale. Il feudalesimo è stagnazione, Maremma, la *palude* dove non si agita niente, non nasce niente; il capitalismo è fondamentalmente dinamico, contradditorio, e la sua apparizione determina quella della sua antitesi, il socialismo. Vorrei discorrere molto sul tema, ma questa lettera è già un po' troppo lunga e non ho tempo a sufficienza per continuarla quanto vorrei.

Nel n. 8 di «Labor» è stata pubblicata la sua nota sull'esposizione e nel n. 24 di «Amauta», che uscirà tra pochi giorni, esce la sua nota sul libro di Magda che, per eccesso di materiale bibliografico, non ha potuto essere inclusa nel n. 23. Non interrompa la sua collaborazione.

Mi saluti molto affettuosamente i compagni di Chiclayo e mi scriva senza indugio.

In attesa di sue notizie, lo abbraccia affettuosamente il suo amico e compagno

José Carlos

Bibliografia

Aricó, J. (1988) *La cola del diablo*, Caracas, Editorial Nueva Sociedad.
Brighenti, M. (2006) *Colonialismo, modernità, autodeterminazione. Il concetto di nazione in José Carlos Mariátegui*, in «Scienza & Politica», 35, pp. 79-93.
Eucken, R. (1911) *Il significato e il valore della vita*, trad. it. Torino, Paravia, 1925.
Fernández Díaz, O. (1993) *Mariátegui o la experiencia del otro*, Lima, Empresa editora Amauta.
Franck, H. (1912) *La danse devant l'arche*, Paris, Nouvelle Revue Française.
Galindo, A.F. (1980) *La agonia de Mariátegui*, in Id., *Obras completas*, vol. II, Lima, Sur, 1997.
Löwy, M. (1993) *Marxismo romántico*, in «Anuario Mariateguiano», 5, pp. 155-159.
Mariátegui, J.C. (1920) *Benedetto Croce e Dante*, trad. it. in Id. (1973).
Mariátegui, J.C. (1921) *Aspectos viejos y nuevos del futurismo*, trad. it. in Id. (1973).
Mariátegui, J.C. (1923) *Una encuesta a José Carlos Mariátegui*, in. Id. (1994).
Mariátegui, J.C. (1924) *Lo nacional y lo exótico*, in Id. (1994).
Mariátegui, J.C. (1925) *Divagaciones sobre el tema de la latinidad*, in Id. (1994).
Mariátegui, J.C. (1926a) *Arte, revolución y decadencia*, in Id. (1979).
Mariátegui, J.C. (1926b) *Presentación de «Amauta»*, in Id. (1994).
Mariátegui, J.C. (1927) *Prologo de Tempestas en Los Andes*, in Id. (1994).
Mariátegui, J.C. (1928a) *Anniversario e bilancio*, in «Latinoamerica», 54-55, aprile-settembre 1994, pp. 76-78.
Mariátegui, J.C. (1928b) *Sette saggi sulla realtà peruviana*, a cura di R. Paris, trad. it. Torino, Einaudi, 1972.
Mariátegui, J.C. (1929) *Il romanzo e la vita*, a cura di A. Melis, trad. it. Genova, In forma di parole, 1990.
Mariátegui, J.C. (1930) *El balance del suprarrealismo*, in Id. (1979).
Mariátegui, J.C. (1973) *Lettere dall'Italia e altri scritti*, a cura di I. Delogu, trad. it. Roma, Editori Riuniti.
Mariátegui, J.C. (1975) *Avanguardia artistica e avanguardia politica*, a cura di A. Melis, trad. it. Milano, Mazzotta.
Mariátegui, J.C. (1979) *El artista y la época*, Lima, Empresa editora Amauta, 1979.
Mariátegui J.C. (1991) *Escritos juveniles (La Edad de Piedra)*, Tomo III, *Entrevistas, Crónicas y otros textos*, Prólogo, compilación y notas de Alberto Tauro, Lima, Biblioteca Amauta.
Mariátegui J.C. (1994) *Mariátegui total*, vol. I, Lima, Empresa editora Amauta
Melis, A. (1971) *Mariátegui primer marxista de America*, in Id., *Mariátegui: tres estudios*, Lima, Empresa editora Amauta.
Paris, R. (1981) *La formación ideológica de José Carlos Mariátegui*, México, Pasado y presente.
Petrini, P.P. (1995) *José Carlos Mariátegui e il socialismo moderno*, Pisa, Ets.
Quijano, A. (1981) *Reencuentro y debate, una introducción a Mariátegui*, Lima, Mosca azul.
Quijano, A. (1991) *Prologo*, in J. C. Mariátegui, *Textos básicos*, Lima, Fondo de cultura económica.
Quijano, A. (1993) *Raza, etnia y naciones en Mariátegui: cuestiones abiertas*, in Id. (a cura di), *José Carlos Mariátegui y Europa el otro aspecto de descubrimiento*, Lima, Empresa editora Amauta.
Sorel, G. (1906) *Riflessioni sulla violenza*, trad. it. in Id., *Scritti politici*, Torino, Utet, 1963.
Renan, E. (1892) *Feuilles détachées, faisant suite aux, Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Paris, Calmann-Levy.

Rodó, J.E. (1900) *Ariel*, trad. it. Bologna, In Forma di Parole-Il Pomerio, 1999.
Tarcus, H. (2001) *Mariátegui en la Argentina o las políticas culturales de Samuel Glusberg*, Buenos Aires, Ediciones El Cielo por Asalto.
Terán, O. (1985) *Discutir Mariátegui*, Puebla, Editorial Universidad Autonoma de Puebla (Icuap).
Terza Internazionale (1920) *Tesi e tesi integrative sulla questione nazionale e coloniale*, in A. Agosti (a cura di), *La Terza internazionale*, vol. I, Roma, Editori Riuniti, 1974.